TEODOR PRACSIU

# Clipa ca permanență

Editura ART XXI

**Teodor Pracsiu**

# *CLIPA CA PERMANENȚĂ*

www.cimec.ro

Coperta: **Manuela Oboroceanu**
Redactor de carte: **Antoaneta Ciucă**
Tehnoredactare: **Mihai Cantea**
Coordonator proiect: **Ioan Mancaş**

Cartea a apărut cu susținerea financiară a Muzeului Județean **Ştefan cel Mare şi Sfânt**, Vaslui

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**PRACSIU, Teodor**
**Clipa ca permanență** /Teodor Pracsiu,- Iaşi
ART XXI, 2006
ISBN 973-87823-0-9

www.cimec.ro

**Teodor Pracsiu**

# *CLIPA CA PERMANENȚĂ*

Editura
ART XXI
Iaşi, 2006

www.cimec.ro

*In memoriam Valentin Silvestru*

www.cimec.ro

# Argument

Cronicarul de tcatru contemplă *clipa*, momentul unic şi irepetabil al premierei; criticul de teatru înscrie spectacolele în *durată* şi – dacă există un temei estetic – în *permanenţă*; cronicarul îşi poate îngădui libertatca de a fi subiectiv şi „impresionist", înregistrând „la cald" punctele tari şi punctele slabe ale construcţiei scenice; criticul este chemat să se obiectiveze, să emită judecăţi de valoare şi să proiecteze spectacolele pe ecranul timpului; cronicarul contcmplă *obiectul în sine*, închizându-l într-un cerc fragil, al consideraţiilor de moment; criticul vede *deschiderile*, face conexiuni şi schiţează posibile filiaţii şi ierarhii; cronicarul surprinde notele particularizante şi chiar accidentalul vizibil în circumstanţial; criticul fixcază genul proxim şi diferenţa specifică, instituind rigori cvaluativc; cronicarul apreciază *fragmentul*; criticul însumează fragmentele într-o *coerenţă axiologică*.

Pe linie de consccuţie, putem socoti legitimă ecuaţia *cronicar versus critic*?

Evident că nu! În ranița fiecărui cronicar se află bastonul de critic.

**Valentin Silvestru**, cel mai mare critic român de teatru postbelic, se ghida în faimoasele sale expertize după câteva principii sănătoase: 1. Publicul nu trebuie judecat niciodată! 2. Dacă publicul / o parte a publicului părăseşte sala, un atare gest poate reprezenta o reacţie estetică şi s-ar cuveni să dea de gândit înainte de toate oamenilor de teatru şi abia apoi experţilor în sociologia succesului; 3. Regizorul este simultan om de ştiinţă şi artist, iar condiţia lui de *autor de proiect*, înzestrat cu puteri virtual demiurgice, îl obligă să valideze noua creaţie din punct de vedere estetic; 4. Regizorul-



www.cimec.ro

creator articulează un edificiu coerent, pornind întotdeauna de la textul dramatic, potențat prin armonia celorlalte componente, nu încifrând sensurile montării ci luminându-le dintr-o perspectivă înalt estetică; 5. Dacă vom continua să dăm publicului prostioare, lipsindu-l de adevăratele repere artistice, vom perverti repede gustul acestui public și-l vom îndepărta iremediabil de nobila artă a teatrului; 6. Se pare că o nouă categorie estetică a căpătat putere de circulație: *drăguțul*. Nimic mai periculos pentru un spectacol de teatru decât să fie etichetat drept *drăguț*.

Lecția reputatului teatrolog – de la a cărui dispariție violentă și intempestivă au trecut – vai! – nouă ani – rezistă și astăzi, în pofida mutațiilor de gust și de orientare ale spectatorului modern, confruntat cu marile provocări ale momentului: televiziunea, calculatorul, Internetul, globalizarea informațională.

Bătrânul teatrolog (ar fi împlinit 81 de ani în 2005) și-a asumat condiția de mentor într-o vreme când conceptul ca atare funcționa doar în relație cu Titu Maiorescu și Junimea. L-am cunoscut și m-am aflat o vreme în preajma autorului *Elementelor de caragialeologie*, chit că intermitent și în circumstanțe mai mult oficiale decât intime. Corespondența dintre noi umplea întrucâtva sincopele temporale și a reprezentat pentru mine, la vremea potrivită, un imbold extraordinar. Urmând tiparul profesionist al infatigabilului critic, am scris ani mulți cronici teatrale, convins fiind că și *clipa* ține de *durată*. Ceea ce pare mai efemer decât puful păpădiei, spectacolul, rămâne, fie și infidel, în corpul vaporos al cronicilor teatrale și în îngălbenitele fotografii de album sentimental din arhiva secretarilor literari.

O mărturie peste ani a cronicarului – fatalmente datată – dă seamă despre ceea ce au însemnat spectacolele de ieri și de azi în scurgerea inexorabilă a anilor și a deceniilor. Efortul de obiectivare a unei subiectivități sensibile merită întotdeauna să fie făcut. Am adunat în volumul de față – necesarmente selectiv – cronici de teatru risipite în periodice și în câteva volume eclectice, încercând să


www.cimec.ro

acopăr o acoladă de trei decenii (1976 –2005). Tentativă orgolioasă, deşi nu se ştie dacă mai poate interesa pe cineva într-o epocă atât de grăbită şi de cinică.

Dacă n-aş fi şi altceva decât par a fi aici, aş spune cu demnitatea lucidă şi controlată a lui E. Lovinescu: *Sunt critic de teatru şi nimic mai mult, dar nici mai puțin.*

*Autorul*


www.cimec.ro

# Teatrul „Nottara" – Bucureşti

## *„Karamazovii" de Horia Lovinescu şi Dan Micu, după Dostoievski*

Dostoievski, contemporanul nostru! Un contemporan copleşitor, unul din puţinele spirite tutelare venind din secolul al 19-lea cu un prestigiu ce s-a consolidat inatacabil în acest zbuciumat secol al 20-lea. Ce poate fi, în consecinţă, mai temerar decât dramatizarea acestui inhibant *monstru sacru*! În judecata critică argumentul cel mai comod este acela al *congenialităţii*: autorii dramatizărilor trebuie să fie egali în geniu cu autorul dramatizat; transpunerea substanţei romaneşti în substanţă dramatică reprezintă o întreprindere atât de delicată, de anevoioasă, ţinând de legile esoterice ale creaţiei şi de inefabilul personalităţii, încât puţini reuşesc să treacă de media acceptabilă. Durata romanescă trecută în durată scenică suportă inerente şi fatale metamorfoze; sondările în subconştient se realizează în roman pe coordonate specifice, imposibil de regăsit sub luminile rampei; definirile caracterologice, portretele interioare, eul profund se cristalizează în zeci de pagini, luminându-se reciproc în strânse conexiuni şi într-o viziune unitară ce este *numai* a scriitorului; limbajul teatral este în chip esenţial *altceva* şi trecerea dintr-un registru în altul poate lua înfăţişarea operaţiunii procustiene. Ceea ce nu i-a împiedicat pe Horia Lovinescu şi Dan Micu să-şi încerce şansa şi să reuşească un lucru mai mult decât meritoriu. Comparaţia cu *etalonul* romanesc devine superfluă şi înclinăm să dăm dreptate lui Leonida Teodorescu (*Teatrul*, martie, 1982, p. 19): „... *Karamazovii* reprezintă mult mai



www.cimec.ro

mult decât un succes scriitoricesc, reprezintă o *ipoteză* (subl. n.) cu privire la un Dostoievski văzut din punctul de vedere al teatrului" O dramatizare ce operează prin selecție și concentrare, pe de o parte, iar pe de alta prin lărgirea sferei *karamazovismului*, alăturând clanului alți eroi din galeria dostoievskiană a „demonilor", exprimă o ipoteză îndrăzneață și un punct de vedere personal.

Un orgoliu bine disimulat marchează *scenariul* iar spectacolul confirmă aserțiunea. Regizorul *Dan Micu* știe că modernitatea lui Dostoievski este eternă și ca atare nu operează modernizări factice, forțate, tautologice. Disoluția morală, socială și politică a lumii Karamazovilor este fin sugerată, tensiunile se echilibrează și se destramă, într-un amețitor joc antitetic, pornind din *interior*, din străfunduri sufletești, îngerii și demonii trăiesc frenetic ori auster stările conflictuale, spasmul moral are un *ce* tragic tulburător iar *epicizarea* nu trebuie să ne înșele: conflictul tată-fii, cazuistica crimei, procesul Karamazovilor etc. sunt riguros integrate metaforei existențiale, au adâncimea necesară și ridică dezbaterea la cota *semnificativului*. Scenografia lui *Dragoș Georgescu* conține multiple antinomii sugestive, incită și tulbură spiritul: heruvimi și diavoli, gardul negru-sângeriu, porțile ce închid abisul, pasarela metalică (înălțare-prăbușire), spațiul labirintic al inocenței și culpabilității, al purității și abjecției asigură coerența compozițională. Din spațiul dat nimeni nu scapă, compasiunca însăși (dacă cxistă!) are o coloratură aparte, purificarea lăuntrică săvârșindu-se *dincoace* și *dincolo* de spectacol, în conștiința unui spectator *sensibilizat* și *prevenit*. Ni s-a impus cu putere dimensiunea freudistă a acestei montări excepționale, nescutită de scăderi dar revelatoare pentru potențele teatrului românesc actual. *Dan Micu* l-a citit pe Dostoievski printr-o indubitabilă *grilă* freudiană. Complexul oedipian, paricidul, epilepsia, complexul bastardului, substituirea Tatălui, în sens psihanalitic, visul nevrotic al lui Ivan *sunt* toate în spectacol, fie sugerate subtil, fie exprimate ca atare. Ivan exclamă ritos: „Cine nu dorește moartea tatălui


www.cimec.ro

său?..." Pentru mai multă precizie propoziția putea suna astfel: „Care fiu nu dorește moartea tatălui său?" Într-un spectacol de asemenea proporții, cu o durată mai puțin obișnuită la noi (4 ore), interpretările actoricești capătă aspectul unor tururi de forță, angajând toate potențele psiho-intelectuale și fizice ale protagoniștilor. *George Constantin*, unul din marii actori ai epocii noastre, este Feodor Pavlovici Karamazov, Tatăl, ținta paricidului, pendulând între maleficul expresiv și atitudinea bufonă. Tentația actorului este de a juca mai degrabă măscăriciul tragic, vicleanjucăuș și șturlubatic, de o falsă umilință, bufon de geniu cu priviri diabolice, ironic și auto-ironic, degajat, dezinvolt, meditativ, filosof amar al unui existențialism sui-generis. Este o creație deosebit de interesantă, în care personalitatea actorului se revelează plenar, cantr-o oglindă cu ape adânci, neliniștitoare și cu o suprafață aparent senină. Unul din cele mai bune roluri ale sale compune *Alexandru Repan* (Ivan). Partitura dificilă îl solicită intens și în câteva momente, monologând cu fața către o entitate metafizică, o dumnezeire ingrată, sau perorând pe tema supunerii depline, actorul atinge coardele cele mai fine ale sensibilității spectatorului. Sunt clipe în care Ivan este cu adevărat *bolnav,* mânat de un vânt al demolițiunii și extincției, rătăcind pe meandrele unui suflet învolburat. Acum Repan dă măsura posibilităților sale, căci alteori el intră în zone de expresivitate comune, joacă studiat, pedant, patetic și lustruit, exprimând – după vorba unui critic – *problema* lui Ivan și nu *boala* lui Ivan. *Dragoș Pâslaru* creează un Alioșa hieratic, cufundat în ample tăceri elocvente, întrerupte de izbucniri ciudate, ca și cum s-ar afla în stare hipnotică și altcineva, din afară, i-ar dicta mișcările și gesturile. Personaj ciudat, complex, derutant, un „idiot"ce tulbură conștiințele culpabile și atâță patimile instinctuale, croit după tipare *inumane* și – de ce nu? *culpabilizat* el însuși, dacă e să luăm în considerație vorbele pe care i le adresează Ivan: „Orice om ascunde un demon în inimă, Alioșa Karamazov!" Travaliul artistic al lui *Ștefan Sileanu* (Dimitri) este desigur


www.cimec.ro

important, mai important chiar decât pare la prima vedere şi cel puțin o ecuație a personajului a fost dezlegată: rivalitatea sexuală. Să ne amintim cuvintele adânci ale lui Freud: „... aici crima este comisă de un altul (Smerdeakov, n. n.), dar acest altcineva se află şi el într-o relație filială față de cel ucis, ca şi personajul principal Dimitri, la care rivalitatea sexuală se manifestă deschis" (*Sigmund Freud –Scrieri despre literatură şi artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 49). Sunt şi accente factice în jocul său, sunt şi momente când interpretul nu s-a integrat adânc *problemei* ce i-a revenit, dar nu se poate contesta aportul lui Sileanu la stabilirea tensiunii conflictuale, a raportului de forțe în scenă, la reliefarea abjecției în forma primară şi a violenței paroxistice. Ne-dostoievskian? Nicidecum! Ne pare rău că trebuie s-o spunem dar n-avem încotro: *Horațiu Mălăele* (Smerdeakov) înregistrează aici un semi-eşec; datele eroului sunt altele, traiectoriile lor rămân paralele, conexiunea necesară nu se produce. Actorul pare devitalizat, exterior, jucând parcă pentru o miză oarecare, în tracăt, detaşat, mult prea detaşat, „micşorând" lucruri importante, dându-le aspect de bagatelă, rostogolind cuvintele fără convingere, din datorie, blazat, absent, ca şi cum ar rosti o partitură ce este a altuia. Labirinticul Smerdeakov s-a estompat până la dispariție, lăsând în loc o vagă siluetă de fum, o părere, un abur. Păcat! *Ioana Crăciunescu* (Katerina Ivanovna) are o consistență net superioară, o eleganță a jocului şi o distincție neostentative; frumusețea ei nu şochează chiar dacă este una din armele de temut ale femeii fatale, ale femeii misterioase, tulburătoare, imprevizibile. Ceea ce nu are aici personajul (şi ar fi trebuit să aibă!) este un ritm vital mai apăsat. *Dana Dogaru* (Gruşenka) este mai aproape de datele esențiale ale eroinei sale, de exuberanța erotică şi de spiritul posesiv al femeii fără complexe, ființă vitală, lascivă, devoratoare.

Bun – trio-ul complementar al *karamazovismului: George Busnea* (Stavroghin), *Radu Dunăreanu* (Kirilov) şi *Valentin Teodosiu* (Svidrigailov). Expresive, de o plasticitate pregnantă şi


www.cimec.ro

elocventă – secvențele de grup lucrate minuțios de regizor. Siluetă inconfundabilă, fizionomie ce nu se uită: *Mircea Anghelescu* (Starețul Zosima).

În semiobscuritatea scenei, Ivan stânge în mâini ceasul care măsoară implacabil clipele vieții lui Smerdeakov şi se crispează dureros în clipa fatală. Moment memorabil, metaforă străvezie închizând în învelişul ei esoteric destinul damnat al Karamazovilor.

*Stagiunea 1981-1982*


www.cimec.ro

# Teatrul de Comedie – Bucureşti

## *„Există nervi" de Marin Sorescu*

Cu *Există nervi* Marin Sorescu a ţintit neîndoielnic *departe* şi în *adâncime,* fixând într-o lunetă imaginară mirajul unei mari mize problematice. „Proiectul" iniţial de piesă şi cristalizările ulterioare sunt dintre cele mai ambiţioase, purtând o pecetc de ilustru prestigiu: *teatrul absurdului.* Fără a căuta cu obstinaţie paradoxul, putem spune că voind prea mult, autorul a obţinut în final mai puţin decât spera. Comedie? Metaforă dramatică? Parabolă? Pamflet teatral disimulat? Ca şi în alte cazuri, creaţia sorescianâ sc arată rebelă la clasificări, afirmându-şi cu superbie unicitatea formulei, structura deconcertantă. Desigur, se poate vorbi aici de condiţia omului într-un secol extrem de agitat, a omului asaltat de întrebări multiple şi de dileme existenţiale, resimţind acut perturbările dinamicii ontologice, „trestie gânditoare" pândită de multiple pericole, între care cel nuclear nu este dintre cele mai roze. Mai poate fi vorba şi de existenţa subminată insidios de absurd, omul căutându-şi – prin opţiuni nu o dată dureroase – sensul şi menirea socială. Şi deopotrivă – metafora vieţii ca tren (a trenului ca viaţă?), călătorie ce poate fi făcută oriunde şi oricând, putând fi reluată la infinit, sub semnul aleatoriului. Şi încă: fragilitatea făpturii gânditoare şi încă multe alte piste ideatice pe care le poate sugera. Nu vor scăpa ochiului scrutător „simbolistica" întâlnirilor fortuite, trimiterea aluzivă la forţa malefică şi, în definitiv, compensatorie a subconştientului acelui pilot care şi-a pierdut minţile după lansarea teribilei bombe atomice, ecoul subtextual, cu reverberaţii în adânc, al unei propoziţii ce nu vrea să fie doar



www.cimec.ro

trăsnită: „Secolul ăsta mi-a distrus flora intestinală!" Cultivând neobosit necontenita convertire a glumei în meditație și a gravității în umor, paradoxalul Sorescu se mișcă printre formule șocant-insolite cu dexteritatea unui prestidigitator (Truculența verbală, aluziile, subînțelesurile, apetența parodică, sarcasmul sunt dealtfel modalități frapante numai pentru ochiul superficial, altminteri ele având valoarea unor *semne premonitorii*, indubitabile în cazul cunoscătorilor teatrului sorescian). Din planul strict meditativ, grav, metafizic, replica alunecă repede în planul concret-terestru, pentru ca în clipa următoare să revină în spațiile... eterate, după o capricioasă (și foarte... soresciană, în fond) pendulare celest-teluric, pământ-azur. Subminarea perpetuă a gravității, intrarea în calambur și în paradox reprezintă o constantă programatică, niciodată abandonată, niciodată obosită, susținută de un mecanism perfect pus la punct: „Femeia este o tovarășă de viață, de muncă, de concepții, de... aspirator (aspirații – „aspirator"); „Noul irită! Irită... fierea!"; „Ne apropiem cu știința de marile descoperiri ale... viețuitoarelor" (Autorul n-a ezitat dealtfel să integreze piesei sale și o mai veche poezie – *Nudism* – paradoxal-ironică și iconoclastă). Cum însuși bunul Homer mai ațipea câteodată, nici textul sorescian n-a putut fi egal de spiritual și de substanțial de la un capăt la altul. Mai dăm și peste „goluri" de intensitate ideatică, simțim uneori și vidul de semnificații de dincolo de cuvinte.

Fără a ignora totalmente *construcția*, dramaturgul știe să eludeze cu eleganță *arhitectura* riguroasă, sugerând într-un mod propriu înclinația către finit. El ne propune aici fragmente dintr-un amplu mozaic, enunțuri, idei concentrate la dimensiunile „pilulei", sentințe, deosebit de interesante în sine dar și printr-o adiționare „cromatică", învecinate câteodată, prin jocul imprevizibil al asociațiilor libere, într-un ansamblu viu, pulsând derutant. Dar Sorescu judecat fragmentar nu mai este Sorescu!

Cât de anevoioasă a fost misiunea directorului de scenă *Florin Fătulescu* e lesne de presupus. Pe linia fragilă dintre


www.cimec.ro

gravitate și umor, text și subtext, realism și parabolă, claritate și ambiguitate, solar și teluric, meditativ și interogativ e greu să-ți menții echilibrul, riscul alunecării într-o latură sau alta fiind iminent. Lăsând liberă circulația ideilor, a accentelor, a replicii (suverană la Sorescu), regizorul a vegheat la configurarea metaforei globale a spectacolului, cristalizată în cele din urmă cu unele anevoințe. Ne gândim la absența unui puternic nucleu coagulant, la dispersarea energiilor pe spații spectaculare modice, la finalul demonstrativ-tezist, la proiecția dezbaterii filosofice pe un fundal albastru (un cer înstelat) – viziune edulcorată, „teșind" brusc necesarele asperități satirico-sarcastice ale piesei, soluție regizorală „lipită", cu atât mai surprinzătoare la un atent lector al dramaturgiei soresciene cum este *Florin Fătulescu. Constantin Băltărețu* (Locatarul), *Iurie Darie* (Prietenul), *Mihai Pălădescu* (Profesorul), *Vladimir Găitan* (Vizitatorul), *Sanda Toma* (Femeia necesară), *Anca Pandrea* (Femeia în plus) alcătuiesc incontestabil o echipă redutabilă, oferind din start garanția reușitei. Jocul lor se desfășoară în spirit sorescian, prin atenta și simultan dezinvolta „decupare" a replicii, prin susținerea regimului firesc al paradoxului, poantei, calamburului, prin sugerarea inteligentă a planurilor *real-suprareal*, cu încetiniri de ritm și izbucniri înfocate și mai ales prin dozajul optim al efectelor, fără supralicitări exterioare. Mai rar și numai acolo unde textul „macină în gol", interpreții simulează o însuflețire ce rămâne, cu tot efortul, factice. Rigoarea scenografiei se probează numai în sistemul referențial al piesei: spațiu anodin, impersonal, de oriunde. Semnatarul scenografiei, *Ion Popescu Udrişte*, artist de mare vocație, a gândit-o în coerența lăuntrică a textului și a spectacolului, expunându-se cu francheța creatorului autentic posibilei obiecții de paupertate... plastică și de puținătate a potențialităților sugestive.

*Stagiunea 1980-1981*


www.cimec.ro

# *„Turnul de fildeş" de Victor Rozov*

Septuagenarul Victor Rozov este unul dintre dramaturgii jucați la noi și cu audiență la public, împrejurare ce nu are nevoie de îndelungi motivații. Autorul stăpânește perfect meșteșugul dramaturgic, are știința ecuației conflictuale, deține o largă paletă caracterologică și manevrează dibaci modalitățile ironiei și umorului. Personajele sale nu sunt maleficii fără leac și nici angoasații de duzină ci oameni cu însușiri și lacune obișnuite, așa cum se întâlnesc și pe alte coordonate geografice, cu psihologii comune și habitudini ușor detectabile. *Problema* – ca să zicem așa – a *Turnului de fildeș* (cu subtitlul aluziv-metaforic *Cuibul cocoșului de munte*) este hiatusul dintre existență și conștiință, o existență cvasi-opulentă și o conștiință retardatară. Pe acest fond problematic se proiectează trăiri, sentimente, nuanțe comportamentale, teme și motive ce au făcut și fac adesea obiectul unei dramaturgii viabile și interesante, Rozov însuși forând cu succes filonul. Sigur că se poate vorbi de începutul mortificării sociale la unii dintre eroii săi și chiar de forme alienante, dar extrapolarea este imposibilă. Personajele lui Rozov au un bogat fond de umanitate, o bonomie ce-i scutește de încrâncenări paroxistice; frământările lor se înscriu în ordinea firescului, de unde și privirea afectuoasă a creatorului. Demersul regizoral (*Ion Cojar*) s-a organizat în sensul *fidelității față de text*, al unei aplicate și exacte exegeze scenice. Nimic discordant, nimic ostentativ, nimic din categoria „găselnițelor" ce fac deliciul „galeriei"; o transpunere coerentă și consecventă sieși, o „verticalizare" afectuoasă, fără orgoliu afișat și fără falsă umilință. Diversitatea tipologică și perspectiva ironică asigură spectacolului cota de interes, conferindu-i deopotrivă pecetea de „bine făcut" Câștigat de substanța generoasă a textului, regizorul *Ion Cojar* a așezat cu grijă lucrurile în matca lor, în dozaje cuvenite, fără a forța re-semantizări



www.cimec.ro

factice. Distribuția însăși s-a cristalizat în acest „spațiu securizant" și, într-o benefică exprimare colectivă, e revelatoare. Cadrul scenografic (semnatar *Ion Popescu Udrişte*), cu excepția glasvandului central, greoi, inoportun și incomod, a susținut cu elemente sugestive viziunea regizorală. Interioarele, biblioteca, icoanele, măștile artei negre, arcul și săgețile, craniul etc. au permis stabilirea unei relații semnificative între *personaj – obiect, univers uman –univers material, conştiință – existență*, ceea ce era de fapt esențialul în contextul dat.

Spectacolul Teatrului de Comedie oferă actorului *Ion Lucian* prilejul de a-și pune încă o dată în valoare cunoscutele virtuți artistice: expresivitate, dezinvoltură, sinceritatea trăirii, firescul replicii, gestica etc. „O mare vocație nativă" – iată sintagma definitorie în cazul acestui interpret de certă popularitate. În „tălmăcirea" sa, Sudakov capătă o *corporalitate* pregnantă și un timbru inconfundabil. Într-un rol episodic, *Stela Popescu* (Valentina Dimitrievna) etalează gama de mijloace expresive ce-i sunt proprii, individualizându-și puternic eroina. Într-un moment de acalmie scenică apariția ei provoacă o creștere bruscă a tensiunii dramatice și o spontană adeziune a sălii. În economia stagiunii, spectacolul Teatrului de Comedie a lăsat impresia solidității, echilibrului și moderației.

*Stagiunea 1980-1981*


www.cimec.ro

# Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", Bucureşti

## *„Între etaje" de Dumitru Solomon*

Spectacol studenţesc dintre cele mai interesante şi mai incitante! Debutul stdenţilor anului IV actorie în spectacolul *Între etaje* este revelator. Autorul piesei a pregătit pentru ei o variantă adecvată – prin concentrare şi esenţializare – profesorul Amza Pellea i-a condus în scenă, în ipostaza *regizorului-personaj*, iar regizorul de drept – *Ion Cojar* susţinut scenografic de *Diana Cupşa Popescu*, a realizat o montare cu certe virtuţi artistice şi pedagogice, sublimând un efort colectiv şi dând un sens major demersurilor creatoare. E o întâlnire benefică (se întâmplă atât de rar!) între un profesor de institut, un regizor de experimentată condiţie artistică, un dramaturg matur şi o clasă de studenţi deosebit de dotată. Fără a fi cea mai valoroasă creaţie a lui Dumitru Solomon, piesa articulează o problemă interesantă şi etern valabilă – aceea a condiţiei creatorului în veacul său, ins asaltat de stimuli interiori şi exteriori perturbatori, căutător înfrigurat al echilibrului lăuntric.

În optica autorului teatrul este mai mult decât viaţă, *cele trei etaje* semnificând o gradualitate şi o opţiune axiologică: realitatea trăită, realitatea scrisă şi realitatea retrăită prin spectacol. Cele trei niveluri comunică într-un chip subtil, creatorul fiind acela care stabileşte necesarele raporturi, după o dialectică a cauzalităţii.

Suntem în miezul convenţiei teatrale, asistăm la o repetiţie şi refacem împreună cu interpreţii drumul de la o sinucidere (simplu fapt divers) la cauzele moral-psihologice ale dramei. Similitudinile cu pirandelliana căutare a celor şase personaje nu merg mai departe


www.cimec.ro

de suprafața lucrurilor, fiind vorba de fina ironizare a *pirandellismului* și chiar – păstrând proporțiile – de o delimitare polemică. Putea fi salvată sinucigașa Andreea? Întrebarea are și nu are obiect. Are în măsura în care autorul, reconstituindu-i moartea, avea posibilitatea opțiunii într-un noian de soluții; nu are dacă ne gândim la rigorile convenției și la faptul că ni s-a oferit o posibilitate nu mai puțin îndreptățită decât altele.

În acest spectacol delectabil totul este la vedere, totul se consumă în spațiul dat, într-un ritm adesea drăcesc, cu rare și discrete *imixtiuni* ale regizorului-profesor (Amza Pellea), didactic fără ostentație și cu o blajină și protectoare asumare a responsabilității. Impresia este de improvizație strălucită. O impresie înșelătoare, totul fiind organizat cu meticulozitate deosebită de către regizor, atent la detalii, la nuanțe, la accente, nelăsând nimic sub zodia aleatoriului, ochi vigilent și neiertător, afectuos și ludic, îndrăzneț și pilduitor. Spectacolul reprezintă și o *lecție de regie*, organizată cu voluptate, în refuzul didacticismului îngust, ca o fereastră deschisă spre zările exprimării artistice libere.

A vorbi despre disponibilitățile creatoare ale trupei este în clipa de față prea puțin. Studenții profesorului Amza Pellea au talent și – ceea ce este încă mai important – au capacitatea de a și-l etala scenic, în compoziții dificile, în registre diverse, în tonuri și linii sigure, aidoma profesioniștilor veritabili. Ei știu deja să se miște în spațiul artistic, să-și asume obiectele înconjurătoare, să propună dezinvolt schițe caracterologice și temperamentale, să-și folosească virtuțile plastice ale corpului, să sublinieze subtextul replicii ș.a.m.d. Din grup se distinge *Magda Catone*, talent complet și inconfundabil. Doamna Trifoi rămâne în întruchiparea tinerei actrițe o mică bijuterie, cizelată cu surprnzătoare finețe și maturitate. Vom mai auzi cu siguranță vorbindu-se și de ceilalți interpreți, din rândurile cărora se vor recruta poate acei „monștri sacri" ai teatrului românesc de mâine.

*Stagiunea 1981-1982*


www.cimec.ro

# Teatrul Mic – Bucureşti

## *„Nişte ţărani" de Dinu Săraru*

Un roman, devenit fulgerător celebru, plasându-l pe autorul său, fără nici un echivoc, în primele rânduri ale prozatorilor contemporani, dramatizat şi ecranizat cu o precipitare uşor de înţeles, intrat rapid în notorietatea cea mai generoasă, are de ce să nască prejudecata sceptică. Succesul ce pare prea lesnicios este mai întotdeauna privit cu circumspecţie şi cu îndoială. Se pare însă că *Dinu Săraru* a trecut cu brio prin toate sitele critice, binemeritând laudele ce s-au adus cărţii sale, una dintre acele scrieri ce nasc impresia acută că deschid un drum, răspunzând într-un chip strălucit sensibilităţii şi mai ales spiritului epocii.

În faţa atâtor succesive „întrupări" artistice (roman, dramatizare, scenariu de film şi, cine ştie, poate că vreun spirit iconoclast, lipsit de complexe culturale, va realiza cândva şi un scenariu pentru teatru de marionete), critica s-a simţit mereu datoare să refacă *drumurile* în sens invers, până la „matricea" romanescă. Spectacolul a avut de suportat presiunea tiranică a prestigiului cărţii, ceea ce într-un fel era de prevăzut. Principiul funcţionează ca o constantă ineluctabilă în mai toate cazurile, născând, uneori, vai, false probleme, câlţos-aride, chiar şi pentru exegeţii cei mai lucizi şi mai inteligenţi.

Destinul unei clase nu poate fi decât un subiect seducător în arie problematică şi raportarea la literatura lui Marin Preda s-a impus firesc. Cornu' Caprei încetează a mai fi un sat oarecare, focalizând confruntări clarificatoare în plan politic, social şi moral, chiar dacă evenimente importante se produc şi în altă parte. Reverberaţiile acestora ating satul, care vibrează cu o profundă sensibilitate. Autorul conturează un spaţiu existenţial distinct,


www.cimec.ro

fremătând de viață, cu oameni capabili în cele din urmă să-și asume destinul istoric. Pe de altă parte, așa cum s-a observat, în ordine cosmică și ca entitate esențială a locului, omul rămâne etern; doar indivizii sunt trecători. Prefacerile sociale joacă și rolul *factorului perturbator* și sunt scrutate din unghiul unei prudențe ancestrale. Viclenia, umorul, disimularea dibace, vorba „în doi peri" sunt structurale țăranului, acelui țăran ce a traversat seisme sociale cu o puternică forță alienantă. Adaptabilitatea nu este o însușire ce se poate căpăta peste noapte. Existența rurală își are fixațiile ei adânci și unul din tâlcurile romanului aici trebuie căutat.

Cele șapte „anotimpuri" ale scenariului (semnatară: *Cătălina Buzoianu*) se regăsesc în spectacol într-o tulburătoare expresie scenică. Materia romanescă se esențializează, concentrându-se în momente semnificative, de un bun efect artistic. Spectacolul se armonizează în funcție de multitudinea de idei, trăiri, confruntări, fulgerări de conștiință, rememorări, limpeziri vitale, orchestrând cu suplețe componentele teatrale. Regizoarea Cătălina Buzoianu a intuit în cazul de față pericolul *fragmentarismului*, al lucrului „pe bucățele", organizat cel mai adesea în speranța unei asamblări finale norocoase. Materialul artistic a fost perceput simultan pe părți și în întregul său, așadar în singurul mod posibil de organizare compozițională cu adevărat riguroasă. În acest fel, altă pondere și o coerență scenică indubitabilă capătă tablourile retrospective, visările protagoniștilor, alternările planurilor prezent-trecut.

Scenele de grup dobândesc concretețe, fără a fi *reconstituiri* fotografic-naturaliste ale cutărui sau cutărui episod din roman. Regizoarea are ochi plastic, o excelentă capacitate de a construi vizual, un puternic simț al mișcării grupurilor. Dinamica scenică este deosebit de sugestivă, permanent controlată, implicând spectatorul, dându-i iluzia *participării*. Montarea este gândită și realizată în planuri contrastante, în polarități succesive, din preocuparea pentru persuasiune. *Citirea* romanului s-a făcut în


www.cimec.ro

spirit, prin forări dibace, aducându-se în prim-plan cele câteva adevăruri importante. Iată un mod de a tălmăci în cuvinte spiritul inconfundabil al cărții: „Cele două cupluri principale ale romanului: prolificul Năiță, semeț și sămânțos ca o buruiană rea, cu roșcovana lui născătoare de prunci, Genica, afurisită de gură, vicleană ca și el dar credincioasă și neclintită lângă bărbat, cuplul acesta binecuvântat în rod, înconjurat de șase guri, „care cer și te-apucă dacă nu le dai, c-așa sunt pe aici oamenii, răi de nevoie", familia aceasta monolitică, din grupul căreia, atunci când pleacă Gheorghe, se frânge pentru ei o bucată de viață, apare în vădit contrast cu celălalt cuplu, unit într-o tăcere iernatică: Pătru cel Scurt și Sterp, măcinat de complexul copilului orfan, crescut la ușa altora, și muierea lui, mare, colțuroasă, neîmplinită, fără rost în lume, dacă nu e dat să poarte rod, două singurătăți unite la întâmplare, ducând, unul lângă celălalt, o existență măcinată în pustiu" (Caietul-program). Regizoarea n-a scăpat din vedere valoarea exponențială („arhetipală", zice ea) a eroilor romanului, trecuți în spectacol cu acest atribut esențial. La o privire atentă devine evident și sensul polemic al montării, în raport cu o epocă de tristă amintire – aceea a abuzurilor și exceselor unor funcționari ai aparatului de stat. În partea finală, spectacolul se organizează în acorduri poematice, asumându-și și o notă „ritualică", nediscordantă. Dispariția lui Pătru cel Scurt nu este o benignă și episodică trecere „dincolo" Ea semnifică mult mai mult, în esență, incapacitatea de adaptare a eroului la pulsul accelerat al istoriei, de unde și melancolia inefabilă ce-l cuprinde, ca o „răceală" soresciană (săvârșită desigur în alte vremi și la alte proporții).

Un spectacol trăiește și există în întregul său organic. Reușitele parțiale nu pot conta prea mult într-o evaluare axiologică exactă. Adevăr irefutabil și-n cazul acestei montări, care ființează prin ansamblul armonic. „Decupând" succint câteva scene, n-o facem decât din necesități de demonstrație; repudiem în principiu procedeul culpabil al „degustării" părticelelor pitorești. Sunt în


www.cimec.ro

acest spectacol momente de excelent teatru, pe care memoria le reține cu fidelitate: strategia vicleană a protagonistului Năiță Lucean aplicată ori de câte ori intră în contact cu autoritățile indezirabile: grupul compact al copiilor săi năvălește asupra oaspeților nepoftiți, sufocându-i; discuțiile eroului cu Dumitru Dumitru, turnate în formule sentențioase; moartea lui Pătru cel Scurt și lamento-ul tulburător al nevestei; sătenii la pomană; Alexandru Turbatu scos din aparatul de stat, în secvența mută în care este asemenea unui tânăr lup hăituit, măcinat de impulsuri contradictorii (interpret *Gheorghe Visu)*. O distribuție numeroasă acoperă „claviatura" personajelor și când spunem „acoperă" avem în vedere deopotrivă sensul propriu și figurat. Evident, *Mitică Popescu* (Năiță Lucean) are de susținut una din partiturile actoricești cele mai dificile, dar și cele mai generoase. Interpretul și-a „simțit" cu exactitate eroul: amestec sublim de bonomie, umor, haz (de necaz), vorbire repezită, sfătoșenie... oltenească, un mod inimitabil de a dialoga cu interlocutorii săi, aparent în treacăt și cu dibace fandări și atacuri fulgerătoare, ca într-un aprig duel de isteșime. O cumpănire exactă a vorbei, un zâmbet sceptic, o încăpățânare stâncoasă, un mod insistent de a-și chestiona destinul (ceva în genul „Da' cu noi cum rămâne?...") s-au întrepătruns fericit în relația interpret-personaj. Un Năiță Lucean memorabil, la datele căruia se vor raporta – nu ne îndoim – întruchipările ulterioare. *Valeria Seciu* (Genica) este „rug și flacără", scăpărare de energie și tandrețe neechivocă, învolburare temperamentală și afecțiune maternă, un rol înșelător pentru ochiul spectatorului neprevenit, al aceluia înclinat să vadă superficia lucrurilor – partitură pe măsura profundului și atât de expresivului ei talent. *Dinu Manolache* (Pătru cel Scurt) și *Carmen Galin* (Muierea lui Pătru) aduc în spectacol o indicibilă artă a nuanțării, probând capacitatea de a sugera stări de spirit complexe, de la nedumerire și îndoială la stupefacție și consternare. Bocetul femeii lui Pătru are ceva din tânguirea paroxistică a vestitelor tragediene. În jurul celor două cupluri


www.cimec.ro

gravitează multe dintre personaje, ca într-o horă ciudată, grupându-se, desfăcându-se şi regrupându-se după afinităţi, conjunctură, situaţii de forţă majoră etc. O mască grotesc-feroce ne propune *Papil Panduru* (Ciclop). Alte siluete izbutesc să dăinuie dincolo de fulguraţia clipei: *Nicolae Pomoje* (Craina), *Tatiana Iekel* (Tudora), *Florin Vasiliu* (Moşul din Sacoţ), *Liana Ceterchi* (Mătrăcuca 1), la aceasta din urmă minus excesul de zel actoricesc în secvenţe fără pondere.

Un spectacol de mare siguranţă regizorală şi scenografică (scenografia: *Mihai Mădescu*). Însuşire rară, pe care o întâlnim totuşi mai adesea în ultimii ani la această instituţie curajoasă, demnă şi deschisă noului care este Teatrul Mic.

*Stagiunea 1980-1981*

## *„Mârâiala" de Paul Cornel Chitic*

Dramaturgul Paul Cornel Chitic este un spirit febril, neliniştit, acaparat de întrebări, vădind o importantă capacitate de *problematizare a politicului*, a acelui politic dimensionat din perspectiva momentului social-istoric actual. Implicarea dramaturgului ţine de evidenţă şi doar scepticismul, ca să nu spunem defetismul unora, face ca piesele sale să zăbovească prin sertarele secretariatelor literare un timp nejustificat de mare şi să rămână în chip nepermis în afara scenei. În ultimii ani lucrurile s-au schimbat simţitor şi iată că Teatrul Mic şi directorul acestuia, Dinu Săraru, au spart crusta îndoielii, montând *Mârâiala*. Ajunşi aici, să spunem că sunt necesare anume disocieri. Sensul interogativ al piesei se configurează în baza unor date etico-politice pe care proza noastră contemporană, bunăoară, le-a asimilat curajos, inculcându-le unor structuri romaneşti de mare adâncime şi acuitate estetică şi ideatică (Nu facem ierarhizarea genurilor literare ci doar


www.cimec.ro

observăm, cu obiectivitate, anumite *întâietăți* inevitabile, pe care istoria literară fără îndoială că le va fi ratificat deja). Cum gestul dramaturgului nostru nu premerge ci succede unor atare inițiative (piesa este ulterioară inclusiv pamfletului său politic *Europa, aport, viu sau mort!*), se impun atenției exegetului întrebări de genul: „În ce măsură dramaturgul exploatează și valorifică persuasiv o poziție estetică deja câștigată?", „În ce grad poate înrâuri conștiințele spectatorilor și reverbera pe spații psihologice mai ample „ecuația" unei conștiințe ultragiate, știut fiind că albia problematică a fost săpată mai înainte de alții?", „Iconoclastul Paul Cornel Chitic nu se înscrie, cumva, fie și fără intenții declarate, într-o modă a iconoclastiei?" Căci – fapt indubitabil – el *nu defrișează*, încearcă, ambițios, *să adâncească*.

Spre a nu lăsa cumva impresia că pretindem autorului inclusiv ceea ce el nu a avut în vedere, să conchidem că piesa de față – nu cea mai puternică dintre creațiile sale de până acum – deține elementele unei dezbateri viguroase și ale implicării politice. Mai mult încă, dramaturgul schițează gestul unei provocări, adresate spectatorului, cu un subtext polemic străveziu: „Dacă ați venit, va trebui să dați singur răspunsul la o seamă de întrebări care vă așteptau (*nici mie nu-mi plac răspunsurile date înainte de a fi pusă întrebarea*)" (subl. n.).

Miezul iradiant al piesei trebuie căutat în semantica unei sintagme-cheie: *conștiința trează*. Într-o actualitate de un dinamism debordant, declanșând mutații la nivelul existenței sociale, conștiința capătă atributele unei pârghii esențiale. Morala fabulei: există încă indivizi retardatari, fideli unor mai vechi închistări și dogme, lozincilor vidate – prin repetiție automatizată – de sensul lor generos, iubitori de sloganuri, prizonieri ai ticurilor comportamentale. În jocul înșelător dintre aparență și esență, conștiințele leneșe vegetează, cantonate iremediabil într-o automulțumire fără orizont, când nu atentează, prin forme subtil-disimulate ori fățișe, la integritatea conștiințelor rectilinii.


www.cimec.ro

Adevărata conştiinţă – conştiinţa trează – (ipostaziată aici în personajul Samuil Mușa) găseşte forţa pentru a-şi exercita mandatul purificator, virtuţile catalizatoare.

Un regizor tânăr, cu personalitate bine marcată, vizibilă în orice caz în spectacolele sale anterioare, *Cristian Hadjiculea*, a găsit climatul favorizant la Teatrul Mic şi gestul său de temeritate încetează de a mai fi atât de temerar, înscriindu-se într-o normalitate estetică benefică (Dramaturgul, în schimb, ţine să împingă lucrurile spre absolut şi spre exclusiv, declarând ritos în caietul-program: „Numai la acest teatru putea fi pusă în scenă *Mârâiala...*", mod insolit de a elogia o instituţie care, fără a fi singura, şi-a făcut un punct de onoare din a promova consecvent *teatrul politic*).

Surpriza, în proaspăta montare, e de a lua cunoştinţă, paradoxal, cu *discreţia* regiei, retranşată în spaţiile albe-invizibile dintre structuri, infuzată în *câtimi* plastic-ideatice, cert expresive dar de scurtă respiraţie. O regie pândită aici de *depersonalizare*, cu atât mai surprinzătoare la un regizor precum *Hadjiculea*, preocupat altădată să-şi imprime personalitatea în spectacol ca pe o pecete inconfundabilă, individualizantă. Ceea ce nu ne împiedică să simţim totuşi şi acum o boare... regizorală adiind prin scenă şi mişcând „faldurile" unui spectacol gândit şi realizat în registru agitatoric.

Montarea dezvoltă făţiş argumentaţia persuasiunii civice, neocolind nici chiar parodia unor formule propagandistice golite de substanţă. Ce altceva dacă nu pastişă subţire şi parodie este interludiul... brigăzii artistice – expresia demonetizării soluţiei satirice prin excesivă repetiţie. Demonstraţia surogatului artistic, ridicol şi derizoriu, plantat într-un câmp de uşoare ambiguităţi, a fost convingătoare. La fel – incisiva mimare comică a clişeelor propagandistice dintr-o epocă revolută: „Păstraţi entuziasmul!", „Cântaţi un cântec patriotic, terminaţi cu circul!", „Nu aducem în discuţia colectivului decât probleme... limpezite!" etc.

A spune că tânăra trupă şi-a urmat regizorul ar fi o dovadă de frivolitate... critică, discreţia regizorului contrazicând aserţiunea.


www.cimec.ro

Că echipa este deosebit de talentată e un fapt ce ține de evidență. *Dinu Manolache* (Samuil Mușa) este dinamic și persuasiv, *Gheorghe Visu* (Caina) – riguros și economicos, *Jean Lorin Florescu* (Capalb) – de o duritate... vătuită, *Rodica Negrea* (Suzana) – evanescentă și... metafizică. Spațiul scenografic (*Vittorio Holtier*) nu ascunde nimic, nu „misterizează" nimic; este gândit realist, cu hală de producție, „cușca" de plasă a șefului, bancul de lucru în jurul căruia muncitorii decupează la un moment dat litere pentru viitoarele lozinci, cu numeroase alte detalii și elemente scenice necesare. Totul este la vedere, totul este etalat cu o francheță ce frizează ostentația.

Spectacolul pulsează credibil, fără a declanșa puternice seisme lăuntrice.

*Stagiunea 1980-1981*

## *„Mitică Popescu" de Camil Petrescu*

Caracterizarea eroului camil-petrescian (v. Caietul-program), datorată criticului Virgil Brădățeanu, ni se pare exactă: „Mitică (...), replică dată „miticismului", adică spiritului mărunt, falselor pretenții, neputinței intelectuale, pe care dramaturgul nu vrea să le accepte drept caracteristice unei anumite categorii sociale, vine parcă din adâncurile ființei noastre, îi găsim rădăcina printre personajele populare: iute la minte, cinstit, curajos, cu sublime calități și destule defecte, simpatic, vioi și niciodată dator cu vorba. Întreg și adevărat, totdeauna el, în esență bun, în ciuda eforturilor pe care le face de a fi altfel decât este. Făcut să fie îndrăgit, „pe trăsnitul, pe naivul, pe unicul Mitică, pe această fermecătoare pușlama sentimentală, pe acest fanfaron cinstit, loial" nu poți decât să-l simpatizezi, atunci când nu-l iubești..."

Ar fi acceptat anti-calofilul Camil Petrescu *muzicalul*


www.cimec.ro

*Mitică Popescu*? Iată o întrebare pe care ne-o putem pune fără complexe în 1984, la mulți ani de la dispariția sa fizică. Privind lucrurile din perspectiva unei simple ipoteze critice, suntem tentați să credem că autorul *Patului lui Procust* ar fi refuzat cu obstinație o atare modalitate scenică. Din fericire (sau din nefericire?!), istoria spectacologiei teatrale – ca atâtea alte istorii dealtfel – nu se scrie cu ipoteticul *dacă*. Faptul teatral s-a produs efectiv, critica specializată a luat cunoștință de el la momentul potrivit (premiera a avut loc la 15 iunie 1984) și totul ține acum de domeniul evidenței. Problema stringentă a fost la un moment dat doar aceea a integrării inițiativei în sfera estetică adecvată. Realitatea scenică propusă ne-a dovedit indubitabil că *se poate și așa*! Ar fi în orice caz foarte instructiv să poată fi refăcut traiectul conceptual-ideatic regizoral. Ceea ce transpare fără dificultate e că directorul de scenă *Cristian Hadjiculea* a montat pe *inelul* textului binecunoscut o frumoasă (câteodată în sine!) piatră... muzicală. *Nicu Alifantis* s-a dovedit, ca în atâtea rânduri, un compozitor deosebit de inspirat, o minte inteligentă ce refuză obstinat simplismul, rudimentarismul și rezolvările factice, năzuind spre o asimilare în spirit a piesei. Spațiul moral-afectiv bucureștean – traversat de un serafic Mitică Popescu – este sugerat cu finețe, printr-o abilă și subtilă *adiționare muzicală*. *Anda Călugăreanu* (Puștiul) marchează muzical, cu o înfățișare cald-ștrengărească, momentele *retro*. Nu încape îndoială că impresia este pe alocuri de *imixtiune* muzicală, de *adaos* sonor, dar și scepticul cel mai... catolic sfârșește prin a fi câștigat de frumusețea *monturii*. *Calofilia* spectacolului (iată un paradox al postumității camil-petresciene, ca să nu spunem *dulcea ironie a sorții*) este evidentă. Spre lauda compozitorului și a regizorului, fuziunea text-muzică se realizează de mai multe ori excelent. Muzicalul lui Nicu Alifantis (versuri: Alexandru Andrieș) are ritm și elevație, vădind bun gust și o oportună adecvare a mijloacelor expresive la *datul* textului. Colaboratorii compozitorului și ai regizorului și-au onorat condiția: arh. *Virgil Luscov* (decoruri),


www.cimec.ro

*Gloria Iovan* (costume), *Doina Andronache* (coregrafia și mișcarea scenică). Distribuția reunește nume pe care memoria afectivă a spectatorului le-a adoptat mai demult dar și altele în curs de fixare în conștiința cunoscătorilor, demne astăzi de o considerație necomplezentă.

Acest spectacol tonic ne propune, între altele, o omonimie fericită: actorul *Mitică Popescu* în... *Mitică Popescu.* Protagonistul montării se supune rigorilor și servituților muzicalului cu seninătate, restituind aerul mucalit-ștrengăresc-distrat-detașat al eroului, păstrând nealterat un ce mătăsos, inefabil. La gândul stângăciilor presupuse, oricine poate avea o strângere de inimă văzându-l în momentele de desfășurare coregrafică. Trebuie să admitem – spre lauda actorului – că nu are ezitări în postura de dansator, iar dacă are, știe să și le mascheze foarte bine. Cristalizat ca prim centru de interes scenic, interpretul lui Mitică Popescu își certifică marea vocație, una dintre cele ce nu cunosc derutante fluctuații calitative ori căderi penibile. Ceilalți interpreți se integrează armonios unei montări solare, slujind-o cu aplicație profesională și devoțiune.

*Mitică Popescu* are din perspectiva spectacologiei contemporane și o valoare de principiu: demonstrează fără putere de tăgadă capacitatea regizorului de astăzi de a se mișca dezinvolt pe claviatura muzicalului, înfrângându-și complexele culturale și prejudecățile bine sedimentate.

*Stagiunea 1983-1984*

## *„Cerul înstelat deasupra noastră" de Ecaterina Oproiu*

„Cerul înstelat deasupra noastră" – sintagmă celebră și jumătate dintr-o maximă nu mai puțin celebră – semnifică, ne place să credem, entitatea obiectivă a existenței, datul preexistent,


www.cimec.ro

câmpul determinist. Cealaltă entitate este – nici vorbă – legea morală din noi: străfundurile noastre sondabile şi insondabile, imponderabilele sufleteşti, miza etică – aceea care ne mână înainte în neostoita căutare a fericirii. Gonim obstinaţi, cu nările fremătând, după ispititoarea himeră şi adesea ne iluzionăm că am găsit-o, că o deţinem pentru eternitate. Conştienţi de toate relele veacului, ca şi de cele bune şi plăcute, năzuim mereu spre un liman edenic – copii inocenţi şi utopici ai celui mai lucid paradox: cu cât ne apropiem de fericire cu atâta ea se află mai departe, suverană, intangibilă, tulburătoare. Piesa Ecaterinei Oproiu (titlului *Cerul înstelat deasupra noastră* rezistăm cu greu tentaţiei de a-i adăuga trei puncte de suspensie, atât de legitime în fond) are această însuşire primordială de a ne convoca în numele unei lucidităţi funciare, plasându-ne pe axa adevărului camil-petrescian: câtă conştiinţă atâta dramă. Miza morală este importantă şi semnificativă. Nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin eroinei: aspiraţia împlinirii artistice (o Ioana D'Arc a scenei), mirajul dragostei sublime, demnitatea şi discreţia suferinţei, anxietatea existenţială, ardoarea justificărilor în faţa celuilalt şi a eului profund, înfrigurarea aşteptării, dorul inefabil, exasperarea.

În ochii bărbatului (*Ştefan Iordache*), oh, atât de sigur de sine, atât de convins de importanţa misiei sale, vesel, cinic, dur, cârtitor, docil, tandru, feroce, de o locvacitate fecundă ce funcţionează uneori asupra femeii ca un tranchilizant şi alteori ca un detonator, femeia (*Valeria Seciu*) îşi citeşte cu spaimă drama conjugală, se agaţă de fiecare frază a lui pentru a explica şi a se explica, în introspecţii – incizii executate cu bisturiul unei lucidităţi neiertătoare. După zece ani de căsnicie, cuplul este adânc răvăşit, copleşit de sentimentul impasului insurmontabil. Un cuplu pe cât de neîndurător pe atât de avid de fericire.

În spectacolul Teatrului Mic (regia *Cătălina Buzoianu*), unei răvăşiri lăuntrice îi corespunde (ca feţele aceleiaşi monede) o răvăşire exterioară, corelativă, scenografia având rostul unui spaţiu


www.cimec.ro

reverberant. Nimic nu mai are stabilitatea de mai înainte (presupusă); lucrurile sunt risipite peste tot, sugerând provizoratul, tranzitoriul, trecerea, plecarea ori măcar aspirația plecării (Partir c'est mourir un peu), disoluția. Există în zbuciumul femeii, la început infuz, apoi perfect conturat, un sentiment apăsător al extincției. Gândul ratării naşte monştrii autodistrugerii. Paturile se fac şi desfac după o logică a aleatoriului, sunt mutate de colo colo, devin pe scândura scenei trupuri inerte şi inutile şi doar rareori capătă un rost (domestic) şi un tâlc. Telefonul este purtat pretutindeni, târât, împins, manipulat în fel şi chip, trântit intempestiv şi autoritar ori aşezat cu infinite precauții. Telefonului i se încredințează confesiuni esențiale. Mărturisirile recompun destine cândva convergente, devenite apoi paralele şi acum iremediabil divergente. Valizele se fac şi se desfac; saci mari sunt burdușiți cu haine; folii de plastic acoperă podeaua şi sunt adunate la un moment dat peste lucruri, cuprinzând inclusiv femeia în transparența lor depersonalizantă. Într-un lighean se scurge apa din plafon, picătură cu picătură (o țeavă s-a spart undeva şi încăpățânatul Drăguşin nu va veni s-o repare), tot aşa cum viața cuplului picură încet-încet, inexorabil, spre un deznodământ de la un punct previzibil. Soții îşi cunosc fiecare cută a sufletului, dar continuă să-şi studieze reacțiile, să dialogheze (ori să monologheze, lăsând aparența conversației), au izbucniri temperamentale, se chestionează sfâşietor, caută soluția salvatoare pentru o sanie trasă pe nisip. Răvăşirea, despletirea, cufundarea în apele grele şi tulburi ale unei tristeți iremediabile, angoasa, stresul, tensiunea, debusolarea, cântecul (ademenitor) de sirenă şi cel de lebădă, duelul verbal, când rău-prevestitor, când mătăsos, jurămintele, somările ultimative, avertismentele, agitația frenetică, plecările bruşte şi ritoase (ale bărbatului), hotărârile dubitative ale femeii, toate marile şi micile gesturi cotidiene, atitudini şi simțăminte sunt admirabil jucate. Nu mai poate fi vorba de teatru (în convenția şi în accepția bine ştiute), ci de viața adusă pe scenă în firească ei înlănțuire


www.cimec.ro

inextricabilă, înglobând evenimente importante şi modice, accidentale ori impuse de logica strictă a necesităţii, decisive ori numai gratuite. Un spectacol al profesionalităţii înalte, de o emoţionantă vibraţie omenească.

*1986*

## Teatrul Foarte Mic – Bucureşti

## *„Ana-Lia" de Dina Cocea*

*Dina Cocea* – dramaturg, iată o ipostază ce a încetat să mai fie inedită date fiind producţiile de până acum ale autoarei, intrate ca atare în atenţia regiei şi criticii specializate. Fapt previzibil, *Ana-Lia* (debut dramaturgic al reputatei actriţe, debut regizoral al lui *Dominic Dembinschi* pe o scenă a Capitalei) focalizează condiţia femeii în societatea contemporană, ludând cu inteligenţă şi sigură intuiţie capcanele edulcorării, ale moralizării didactice ca şi îngustimile tezist-dogmatice. Femeile *Dinei Cocea* au destine comune, trăiesc, muncesc, sunt fericite, suferă şi îşi asumă condiţia cu demnitate şi discreţie. *Ana-Lia* nu conţine un conflict exterior, explicit, traductibil într-o poveste. Confesiunile sincopate ale celor două surori nasc starea conflictuală, ce se accentuează treptat în temeiul unei motivaţii dezvăluite în final. Ana s-a împlinit profesional, are satisfacţii şi socoteşte că aceasta îi e menirea: să muncească fără preget, sacrificându-şi viaţa intimă. A eşuat pe plan conjugal şi se apără cu demnitate de „provocările" surorii, sprijinindu-se pe câteva certitudini: serviciul, fiica etc., ascunzând cu grijă în adâncul sufletului sămânţa îndoielii. Lia relativizează permanent datele existenţei, îşi convinge sora că mai poate iubi, că-şi iubeşte adjunctul şi că nu vrea să mărturisească un sentiment


www.cimec.ro

atât de adânc și durabil. Ana mai are încă dreptul la fericire și piesa *Dinei Cocea* este o caldă pledoarie pentru viață, împotriva mortificării sufletești. Lia găsește calea spre sufletul Anei și știe să-i clatine convingerile, făcând-o să se zbată între certitudinile luminoase și rectilinii (afișate aproape pragmatic) și incertitudinile ce o năpădesc treptat. Finalul este explicativ și oarecum exterior, fiind punctul vulnerabil al construcției dramatice: fiica Anei a plecat în excursie și în circumstanțe neclare pentru cititor (spectator) a suferit un accident. Acum este în afară de orice pericol, de unde și pretextul întregului dialog explicativ. Numai că jocul a dat roade. Ana – ne lasă autoarea să înțelegem – iese fortificată sufletește din încercare și va avea probabil tăria să vină în întâmpinarea fericirii.

*Dina Cocea* (Ana) și *Tatiana Iekel* (Lia) dezvoltă un subtil joc al alternanțelor: afecțiune-încrâncenare, șoaptă-strigăt, blândețe, exasperare, discreție-exhibare, veselie-tristețe. Firescul rostirii se raportează permanent la firescul trăirii. Nu femei excepționale, nu super-femei ne propun interpretele, ci făpturi fragile și vulnerabile în plan sufletesc, ce-și caută suporții existenței în mici compensații pentru mai vechi frustrări și eșecuri. Încărcată de omenesc, replica *Tatianei Iekel* n-are nimic redundant sau factice. Îi corespund la *Dina Cocea* eleganța rostirii și zbuciumul reținut, demn și o anume discreție retractilă. Surorile se află, în fond, pe aceeași coordonată afectivă, perturbată de factorul aleatoriu și, dincolo de posibilele disensiuni, știu să se sprijine una pe cealaltă în depășirea momentelor de criză.

Spectacol al trăirilor intense și al stărilor tensionate, surdinizate cu demnitate și decență, *Ana-Lia* câștigă spectatorul și-l îngândurează prin omenesc și naturalețe. Ceea ce înscrie montarea Teatrului Foarte Mic în ordinea artei.


www.cimec.ro

# *„Bătrâna şi hoţul" de Viorel Savin*

Ideea cuplării într-un spectacol unic a două înscenări relativ scurte – *Ana-Lia* de *Dina Cocea* şi *Bătrâna şi hoţul* de *Viorel Savin* (debut dramaturgic în Capitală) s-a dovedit fertilă. Cum piesele nu seamănă între ele nici prin temă, nici prin scriitură şi nici prin stil, e lesne de înţeles că intră firesc într-un raport de complementaritate, garantând diversitatea în unitate.

Concepută în manieră durrenmatt-iană, piesa lui *Viorel Savin* este scrisă alert, cu o replică nervoasă şi credibilă, definind două caractere şi, în fond, două viziuni asupra vieţii. Hoţul (*Sorin Medeleni*) este (sau vrea să fie) dur, înăcrit, cinic, brutal – atribute ce se estompează treptat, pe măsură ce eroul cunoaşte mai bine imprevizibila „gazdă" Bătrâna (*Irina Răchiţeanu*) are suflet, inteligenţă, tenacitate, calm imperturbabil, umor, vocaţia – am zice – de a tulbura şi intimida. Actriţa şi-a înţeles perfect personajul, conturat în tuşe oximoronice, definitoriu vădindu-se, conform propriilor sale precizări, „amestecul de bonomie şi de ironie, de şiretenie şi candoare, de cochetărie şi maliţiozitate, de mister şi de sinceritate" (*Caietul-program*). Dramaticitatea – cîtă este – se nutreşte din înfruntarea a două individualităţi distincte, am zice incompatibile, pe care destinul le-a pus faţă în faţă pentru câteva ore, consumându-le „ecuaţia" sufletească.

Regizorul *Cristian Hadjiculea*, secondat de arh. *Virgil Luscov* (decoruri) şi *Daniela Mircea* (costume), a organizat montarea cu un sigur simţ compoziţional, în clar-obscururi sugestive, valorificând cu inteligenţă şi suplete calităţile artistice de excepţie ale interpreţilor. În pofida unor accente poate prea apăsate (la *Sorin Medeleni*), spectacolul are unitate, organicitate şi un crescendo ce decurge firesc din logica lucrurilor, a înfruntării dintre eroi, nefiind nici o clipă impus din exterior.

*1987*



www.cimec.ro

# Teatrul Giuleşti – Bucureşti

## *„O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale*

Un duh al degradării bântuie scena, ca un uragan mistuitor într-un univers sordid, colcăitor-pătimaş, strident-paroxistic, neliniştitor. Fantomele acestei farse groteşti se agită după o logică a... buimăcelii, animate de spiritul devorării-autodevorării. Nimic idilic, dulce-senin în această montare feroce semnată *Alexa Visarion*. A discuta acum despre *trădarea* textului caragialean, despre *infidelitate, violentare, viziune şocant-iconoclastă, impietate* etc. înseamnă a prelungi în chip inutil o discuţie oţioasă. Alexa Visarion este o mare personalitate a regiei româneşti contemporane, cu un sistem de gândire coerent, riguros, de o geometrică precizie, un creator profund original. Asumându-şi principiul *polisemiei* operei caragialeene, regizorul şi-a structurat cu o luciditate rece, îngheţată, propria sa viziune. El este asemenea unui tăietor de lemne ajuns la inima copacului; ca un stăpân absolut, îi va putea imprima acestuia direcţia dorită, spre teritoriul unei noi existenţe. Materialul literar şi... *literal* este fundamental acelaşi, cristalizat în formule definitive de geniul caragialean, „pulsând" recognoscibil în mintea spectatorului. Şi totuşi, câtă deosebire faţă de alte montări! Spectatorului neîncercuit de prejudecăţi nu-i rămâne decât să exclame, după pilda lui Arhimede: „Evrika! Se poate şi aşa!"

Rupe această montare cu o tradiţie bine statornicită? Este ea integral novatoare? Marchează ea un *prag* estetic dincolo de care Caragiale va fi jucat altfel decât până acum? Iată întrebări tulburătoare, pe care exegetul are a şi le pune în mod imperios.

Noua viziune regizorală îşi găseşte nucleul coagulant (credem că nu ne înşelăm) pornind de la însuşirile deformatoare ale *nopţii*. „O noapte ploioasă, de septembrie, când totul miroase a


www.cimec.ro

mucegai, a stătut, când umezeala a uniformizat culorile, când iritate de îndelungate ceasuri de aşteptare nătângă, instinctele cele mai josnice năvălesc devastator" (*Alexa Visarion – Caietul-program*). O sugestie similară, extrapolată la dimensiunile întregii creaţii caragialeene, poate fi găsită la *Valentin Silvestru* (*Valentin Silvestru – Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, pp. 221-222): „Să examinăm odată *noaptea* în piesele, nuvelele şi schiţele sale. Vom observa, surprinşi, că, prea adesea, ea c neliniştită, tumultuoasă, bântuită de spaime reci şi vedenii hazlii, un teritoriu al aşteptării anxioase şi al mistificărilor enorme"

În spaţiul nocturn se mişcă o lume exasperată şi exasperantă, dezlănţuită instinctual, vorace. Regresiunea pe scara socială ţine de evidenţă: pereţi spoiţi, o scară, o găleată, bidinele, un butoi, o albie, sticle, un godin, uşi împroşcate cu var, frânghii agăţate printr-un capăt de pereţi; un univers cvasi-pestilenţial sugerează provizoratul şi pustiirea, vidul fizic şi sufletesc al eroilor, goliciunea existenţială (scenografia: *Daniela Codarcea*). Estompând tabloul de epocă, adversar declarat al reconstituirilor docile şi al ilustrativismului scenic, *Alexa Visarion* a transferat ecourile sociale explicite în subtext, dând prioritate trăirilor frenetic-terifiante, agitaţiei exacerbate, clamărilor mahalagesc-aţâţătoare. Datele consacrate ale personajelor şi relaţiile dintre ele sunt modificate curajos, adoptându-se unghiul inedit al dominărilor succesive. O însemnare din *caietul de regie* al spectacolului statorniceşte ritos ecuaţiile scenice: „Ziţa o domină pe Veta, Dumitrache pe Ipingescu, Chiriac pe Jupân Dumitrache, Veta pe Jupân Dumitrache, Rică pe Veta, Spiridon pe Rică şi Rică pe toţi"

O privire regizorală nemiloasă, crâncenă, fără nici un licăr afabil, se imprimă ca o pecete inconfundabilă peste întregul spectacol, un spectacol ce-şi afirmă aproape cu ostentaţie exemplara congruenţă, organicitatea stilistică.

*Ion Anghel* e un Jupân Dumitrache burtos, greoi, cu izbucniri de un dinamism feroce, umblând într-o cămaşă descheiată,


www.cimec.ro

cu bretelele căzute neglijent. Cu o cârpă mare, murdară, își șterge din când în când spinarea de transpirație. E un bivol încins de căldură, dedat la brutalități, icnete și atletisme... fugoase, când nu se închide într-o liniște și o lâncezeală aparente. Jocul său este unul de opinteli, scrâșnete, gesturi mari, irumperi violente; e aici un negustor din spița mai joasă, terestru-grosolan, afișând cu îndoită semeție ridicolă „ambițul de familist" Dominat categoric de Chiriac, jupânul găsește compensații fragile și superflue. În chip semnificativ și în conformitate cu optica regizorală, întreaga lui făptură vibrează – ca de o excitație epidermică – doar la perspectiva *rondului*. Altminteri, e derutat și derutant, de o tâmpă expresivitate în scena (memorabilă) a citirii ziarului.

*Traian Dănceanu* (Nae Ipingescu) restituie (gest insolit) imaginea unui craidon pândit de ramolisment, plescăind pofticios din gură în preajma Vetei, când placid și închis în sine, când de o expansivitate factice, adecvată, când congestionat și transpus.

*Dorina Lazăr* (Veta) a realizat un rol memorabil, gândit minuțios și jucat fără șovăieli. Ea este femeia aflată într-un anxios amurg erotic, tânguindu-se lasciv și având dese izbucniri temperamentale. Cu un trup de o carnalitate aţâţătoare, care-i excită pe cei din jur, inclusiv pe Rică, afișând un umblet cvasi-buimac și o poză neglijentă, de femeie aci sastisită, aci gata de atac, evoluând uneori ca o bolnavă de friguri, alteori în „transă", actrița imprimă eroinei sale un relief pregnant și-i conferă o greutate estetică neașteptată în structura reprezentației.

*Radu Panamarenco* (Chiriac) are țeluri cocoșești și clamări grandioase, e tunător și aprig, scenele de intimitate transformându-se în devorări reciproce. Veta și Chiriac umblă prin scenă ca două ființe adânc aţâţate, iritate, exasperate, țipând și etalându-și amorul ca pe o sfâșiere prelungă. Dominându-l pe jupân, Chiriac o face cu sentimentul firescului, sugerând cu limpezime „regula jocului"

Zița *Rodicăi Mandache* este o femeiușcă aproape isterică, surescitată de o lungă, prea lungă așteptare. Citirea biletului de


www.cimec.ro

amor de la Rică şi a versurilor (bucăţile de hârtie sunt scoase una câte una dintr-un lighean cu apă) nu mai lasă nici un dubiu în această privinţă.

*Răzvan Vasilescu* (Spiridon) nu mai este un amărât băiat de pricopseală, de 11-12 ani. A mai crescut şi arborează o inimitabilă şi impenetrabilă mască. Spiridon *vede tot şi ştie tot.* Râsul lui este mai ales lăuntric; ceea ce răzbate în afară sunt doar sunete-ecouri, tulburătoare prin energia potenţială a înţelesurilor. E abstras, adresându-se parcă în exclusivitate eului intim, într-un dialog incifrat. E o apariţie stranie, neliniştitoare, întrucâtva echivocă, având reacţii de un calm stupefiant, în contrast vădit cu agitaţia colectivă din jur; e un ins sofisticat, ce-şi pregăteşte de pe acum ascensiunea (perfect previzibilă), având în angrenajul scenic o pondere surprinzătoare. Va fi, probabil, un Chiriac dominator, dar cu alte mijloace, mai subtile, mai perfide.

Regizorul a dorit (şi a reuşit!) să facă din Rică Venturiano (*Florin Zamfirescu*) cel mai odios personaj. E o apariţie-şoc (melon, ochelari negri, cravată verde, vestimentaţie ostentativă şi expresivă), personaj-cheie dominat de demonul politicii. Ceea ce nu-l împiedică să „vadă" femeia în toată concreteţea ei materială. Spre finalul reprezentaţiei, ţinând-o de mână pe Zîţa, într-o secvenţă cvasi-matrimonială, o soarbe din ochi pe Veta, care – e cert – îi aţâţă poftele lubrice.

Finalul spectacolului giuleştean este reprezentativ din punctul de vedere al sistemului referenţial estetic propus de regizor. Făptură malefică, hohotind sarcastic, Rică Venturiano părăseşte scena, pe când ceilalţi – într-un spaţiu inundat de rufe murdare – citesc smeriţi *Vocea patriotului naţionale.* Râsul gâlgâitor sună ca o ameninţare sumbră...

Spectacolul acesta tulburător e ca un spasm terifiant. După noua exegeză scenică, genialul Caragiale va putea fi tălmăcit şi *altfel* decât până acum, montarea deschizând un câmp larg de posibilităţi fertile de interpretare regizorală. Peste 10-15 ani –


www.cimec.ro

simplă aserțiune astăzi – montarea giuleșteană va fi, poate, creditată cu valoarca unui prag estetic.

*Stagiunea 1979-1980*

## *„Așteptam pe altcineva" de Paul Ioachim*

Am în față fișa bibliografică a dramaturgului *Paul Ioachim* și constat că autorul a scris literatură pentru scenă cu o consecvență ce contrazice supoziția amatorismului: *Drumul spre lună* (1965), *Harpagon '68* (1968), *Ascensiunea unei fecioare* (1970), *Nu suntem îngeri* (1975) (această din urmă piesă fiind transpusă scenic la Teatrul Mic, Teatrul Municipal din Ploiești, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad, Teatrul de Nord din Satu-Mare (Secția maghiară), Teatrul dc Stat din Petroșani, Teatrul Național din Târgu-Mureș (secția maghiară), *Teatrul Național din Timișoara*), *Goana* (1978), *Ce mai e nou pe strada salcâmilor* (1980), *Întâmplări dintr-o vară frumoasă* (1982), *Înaintea furtunii* (1983), *Iubirile de atunci* (1984), *Scene din viața Mariei* (1985) ș.a. jucate la Televiziune sau pe scenă, cu succese variabilc. Numele autorului este cunoscut nu doar printre teatrologi, iar prezența pe afiș dă garanții de profesionalitate. *Paul Ioachim* are știința construcției teatrale, a gradării acțiunii și plasării efectelor; dialogul este alert și spiritual, rareori redundant. Eroii săi, recrutați din realitatea imediată, poartă cu demnitate și simplitate acea încărcătură de firesc și omenesc care-i face simpatici și accesibili. Pe atari coordonate se înscrie și *Așteptam pe altcineva*, comedie vivace, savuroasă, ușor digerabilă, pe gustul publicului. Marcel s-a hotărât în fine să se însoare; inerția unei logodne de 5 ani pare să-l ducă irevocabil spre dulcele jug matrimonial. Cei doi logodnici și-au creat mărunte habitudini, se gratulează cu dulcegării... casnice, se alintă diminutival; micile asperități înseși intră în regula jocului și se pare că nimic imprevizibil nu se mai


www.cimec.ro

poate produce. Impresie înşelătoare, desigur, căci sâcâitoarea Valentina, logodnica oficială, va fi înlocuită de Marcela – infatigabil redactor la Radio – printr-o stratagemă (cam factice) pusă la cale de prietenul protagonistului, Victor. Happy-end solar, cu mai toată lumea mulţumită: Marcel are, în sfârşit, prilejul să dea frâu liber sentimentelor; Victor îşi savurează isprava; Tânărul şi Tânăra au satisfacţia reuşitei exerciţiului histrionic; Marcela îşi împlineşte destinul. Doar Valentina se vede marginalizată – efect compensator plasat de dramaturg ca reacţie la fixaţiile şi rigidităţile eroinei.

Regizorul *Tudor Mărăscu* şi-a asumat una din acele misiuni lesnicioase şi plăcute ce dau satisfacţii imediate directorilor de scenă, nu ştim şi cât de durabile. O montare închegată fără efort special, o organizare regizoral-scenografică riguroasă, luminoasă şi exactă (scenografia *Eugenia Bassa Crâşmaru*), o trupă talentată sunt atu-uri importante şi tot atâtea garanţii ale succesului. Ceea ce devine caracteristic pentru înscenarea de faţă este faptul că ea pulsează plauzibil, dă satisfacţii estetice la cote rezonabile, dar nu tulbură. Forajul psihologic efectuat de text şi sugerat de spectacol atinge straturile de suprafaţă ale omenescului; personajele au relief, nu şi adâncime; ele discută, nu dezbat; par să se frământe preţ de o clipă şi revin în habitudini ştiute; crispările sufleteşti sunt strict particulare, nu angajează general-umanul. Atari nuanţări se potrivesc şi jocului actoricesc – dezinvolt, senin, firesc – consumat pe spaţiul dialogului domestic, al unui amuzant şi deconectant „colocviu de familie" *Sebastian Papaiani*, căruia i s-a aplicat până la saturaţie sintagma împovărătoare *popularul actor*, subliniază credibil evoluţia personajului său Marcel Adam, de la faza logodnei conforme până la evadarea spre dragostea adevărată, de la docilitatea faţă de o iubită capricioasă la libertatea opţiunii. *Rodica Mandache* (Valentina) *anunţă*, cu har scenic, viitoarea soţie posesivă şi autoritară. Deocamdată, se dedă, pe linia personajului, în tuşe pitoreşti, la un alint subţire, la şăgălnicii şi fixaţii de „aiurită", scoţând într-un chip inimitabil sonuri acute şi interjecţii sugestive.


www.cimec.ro

*Bogdan Stanoevici* (Tânărul) creionează cu umor băiatul bun şi nițel nătâng. Au contribuții exacte: *Sorin Postelnicu* (Victor), *Irina Mazanitis* (Marcela), *Ana Ciontea* (Tânăra).

Spectacolul Teatrului Giuleşti ne câştigă prin cantitatea de omenesc transmisă de o trupă omogenă, al cărei spectacol se întemeiază pe firescul piesei, ca reflex sublimat al firescului vieții.

*1988*

# Teatrul Național „I. L. Caragiale" – Bucureşti

## *„Poveste din Hollywood" de Neil Simon*

Ca să fim sinceri, ni s-a părut cam dulceagă această prea-frumoasă „*Poveste din Hollywood*", americănească sută-n sută, de un maniheism perfect previzibil, cu care ne-au prea obişnuit unii dramaturgi de peste Ocean. Capacitatea de persuasiune a fiicei ce-şi caută cu încăpățânare propria identitate, raportându-se obligatoriu la tată (nu este exclusă o notă freudiană), întreaga ei demonstrație de feminitate strengărească, de pudoare, de sentimentalism bine mascat, capacitatea de potențare a sentimentelor celor apropiați, traiectele psihologice lesne bănuite aparțin unei piese de o luminozitate ce frizează desuetudinea. Farmecul textului rezidă în calitatea replicii (admirabilă pe alocuri!), în firescul trăirilor şi în permanenta cenzurare a tentației „melo" Idee ce nu anulează aserțiunea cronicarului american („New York Post", v. „Neil Simon are talentul de a aborda un subiect grav şi, fără să piardă nici


www.cimec.ro

o clipă din vedere seriozitatea temei, să-l trateze cu un umor savuros şi plin de înţelegere" Dimpotrivă. Judecăţile intră într-un necesar raport de complementaritate.

Spectacolul Naţionalului bucureştean este tonic, echilibrat, sclipitor. Regizorul *Grigore Gonţa* a reglat mecanismul scenic la cadenţa optimă, a integrat scenografia (semnatar *Florin Harasim*) metaforei unitare, sintetizatoare (decorul vrea să sugereze fără ostentaţie standardul cxistenţei americane) şi a lăsat interpreţii să intre în relaţie artistică nemijlocită, conform personalităţii, talentului şi aderenţei fiecăruia la idcea de joc colectiv. Fluidul vital circulă de la unul la celălalt cu naturaleţea respiraţiei; din scenă trece în sală spre a se reîntoarce – revigorat – pe scândura tare scăldată în lumină. Când interpreţii se numesc *Radu Beligan* (Herb Tucker), *Adela Mărculescu* (Steffy Blondell) şi *Eugenia Maci* (Libby Tucker) şi când plăcerea jocului atinge graniţe... hedoniste, antrenând sala sub semnul unei participări simpatetice, lucrurile se află pe unul din cele mai fireşti făgaşuri.

Făptură spiritualizată, sugerând imaterialitatea, Radu Beligan *se joacă* şi aici pe sine, înscriindu-se concomitent pe coordonatele personajului, conturând cu siguranţa-i binecunoscută tatăl contrariat, la început, fundamental afectuos şi tandru, grijuliu şi îngrijorat mai pe urmă, instituind acel climat de caldă camaraderie şi comprehensiune în relaţiile cu cele două femei – una iubită, cealaltă fiică. Jocul vivace al Eugeniei Maci, în registru tandru-ştrengăresc, este contrabalansat de discreţia şi austeritatea celui al Adelei Mărculescu. Un *trio* memorabil, într-un spectacol încântător, întemeiat pe un text de o seninătate cvasi-vetustă.

Cu cât ne gândim mai mult cu atât această montare ni se impune ca un moment de agreabil *respiro* al Naţionalului bucureştean între două înscenări cu altă greutate specifică.

*Stagiunea 1984-1985*


www.cimec.ro

# *„Idolul şi Ion Anapoda" de G. M. Zamfirescu*

Unul din elementele importante ale oricărei reprezentaţii cu „Idolul şi Ion Anapoda" de *G. M. Zamfirescu* îl reprezintă tonalitatea afectivă. Regizorul *Ion Cojar* a optat fără ezitări pentru sentimentalismul lucid – parcă mai în spiritul epocii noastre – ocolind tentaţia unei transpuneri scenice de „arhivă", ce ar fi contat pe fidelităţi prăfuite şi detalii caduce. Montarea armonizează cu rigoare şi eleganţă componentele artistice, reliefând expresiv fiecare secvenţă, înscriindu-o într-o succesiune logică, fără ostentaţia unei demonstraţii „calofile". Altfel spus, a fost găsită mediana conformă, ce exclude (sau conciliază!) extremele şi evită excesele: nici „reconstituire" arheologică, dar nici esenţializare până la vacuitate; nici joc în registrul „melo", cu lamentaţii ce puteau deveni repede rizibile, dar nici „demitizare" iconoclastă ori deturnare de sensuri.

Caligrafiat cu o mână sigură, într-un spaţiu scenografic luminos şi sugestiv, nici încărcat, nici sărac, ce exprimă cu limpezime un timp al acţiunii (scenografia *Mihai Tofan*) şi deopotrivă un standard economic şi o anume condiţie socială a personajelor, spectacolul conferă libertăţi de joc actorilor, pe o acoladă flexibil, neîncorsetându-i în tipare procustiene. Ceea ce – trebuie să observăm numaidecât – are drept consecinţă şi un „revers al medaliei": o interpretare mai laxă, nescutită de fatalele „cârlige" şi alinturi actoriceşti.

*Ileana Stana-Ionescu* (Stăvăroaia) arborează acre de mare doamnă, configurând o văduvă „verde", în ofensivă erotică, alternând blândeţea felină cu izbucnirile temperamentale ale unei feminităţi nesatisfăcute. Câteodată, făcând concesii unui anume gust, scoate un gâfâit lasciv, ca un „lamento" pisicesc, trezind subit galeria, lansată imediat în ropote de aplauze.

Cuplul Ion – Valter este realizat de *Constantin Diplan* şi


www.cimec.ro

*George Paul Avram*, primul în tonalități mătăsoase, mergând până la împuținări vocale, cu un control atent al accentelor și al dozării afectelor, cel de-al doilea – iute-viril, cu aplomb, dinamism și o dezinvoltură cel mai adesea bine jucată. Mioara *Adelei Mărculescu* are o plăcută șăgălnicie și un farmec ce se estompează pe măsură ce se conștientizează. *Florina Cercel* concepe în prima parte o Frosă în pragul imbecilității, spre a o limpezi și lumina în final, când înfiorarea dragostei însuflețește marioneta. Zaharisitul pitoresc Aristotel este creionat memorabil de *Ion Marinescu*, în tușe sigure, cu o virtuozitate certă în sugerarea ticurilor senectuții și cu savuroase vocalize șuierate frizând senilitatea. Echipa se bucură de substanța omenească a rolurilor, jucând degajat, cu o căldură a familiarității afectuoasc, eludând „poza" și prețiozitatea pudrată. În atari circumstanțe mai că ești tentat să le ierți actorilor alinturile benigne și „ocheadele" aruncate sălii, pornite, desigur, din amuzament și din irepresibile înclinații narcisiste.

Spectacolul Naționalului bucureștean are toate datele pentru a se recomanda unui succes durabil.

*1986*


www.cimec.ro

# Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra" – Bucureşti

## *„Câinele grădinarului" de Lope de Vega*

Un mic paradox ni s-a fixat în minte privind cu plăcere – o mărturisim fără falsă ipocrizie – spectacolul lui Florian Pittiş, realizat, cu nume diverse, sub firma prestigioasă a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" din Bucureşti. Personajele principale ale acestei înscenări baroce sunt, în ordine, muzica, dansul, costumele, eclerajul şi, în fine, actorii. Semnatarul adaptării după *Lope de Vega* şi al regiei – cunoscutul actor amintit mai sus – a tratat foarte liber textul clasic, nu în sensul unor imixtiuni viguroase în substanţa piesei, ci în acela – desigur modern – al stratificării, adesea pleonastice, de efecte, soluţii, mijloace, tehnici etc. Oricât ne-am strădui să justificăm procedeele regizorale, trebuie să admitem că piesa a rămas doar un punct de plecare şi un pretext pentru diverse dantelării scenice, alinturi muzical-coregrafice, efecte de lumini, paradă a costumelor, totul realizat într-o manieră teribilist-epatantă, nu lipsită de graţie şi expresivitate. Şocul vizual-acustic, dătător de vertij teatral, îngreunează definirea exactă. Spectacolul poate fi socotit un musical? Să fie vorba de înscenare revuistică? Spectacol rock? Nu lipsesc argumentele pro sau contra, dar o discuţie detaliată pe acest teren ni se pare superfluă. Este indubitabil că *Florian Pittiş* a năzuit să realizeze un spectacol teatral, care, nutrindu-se din textul clasic, să ofere privitorului contemporan satisfacţia unei complicităţi estetice. Fantezia regizorală funcţionează atât la nivelul detaliului cât şi la acela al ansamblului, de la aşezarea în scenă a actorilor, gestica, elementele de pantomimă, secvenţele dansante, ieşirile, plasarea figuraţiei în lateralele vizibile ale scenei, eclerajul, coloana sonoră şi până la orchestrarea acestor elemente, care nu


www.cimec.ro

trebuie nici o clipă să vorbească separat ci laolaltă. Fugind de canoane, de cărări bătătorite, de ideile-de-gata, directorul de scenă s-a distanțat spectaculos și de clasicul *Lope de Vega*, intrând în arenă fără complexul textului. Refuzând truismele unei restituiri cuminți și respectuoase, ce ar fi avut parte, în cel mai bun caz, de un succes de stimă, iconoclastul *Florian Pittiș* s-a lăsat sedus de fetișurile scenice în vogă, altfel spus, de alte canoane, chiar dacă ele aparțin unui inconformism declarat. Teama de canoane naște alte canoane!

Scenografa *Doina Râpeanu* și-a subsumat eforturile acestui demers curajos, organizând spațiul de joc pe axa unei plasticități șocante, în răspărul normei și cu reușite valențe expresive. Nevoia de persuasiune plastică a fost atât de puternică încât scenografa a eludat cu bună știință ideea unei armonizări rezonabile, făcând un racord insolit cu regia, un pact al șocului. Muzica lui *Sorin Chifiriuc* nu face altceva decât să complinească acest efort, grație celor șase piese originale („Gând bun", „E de ajuns", „Ce năpastă", „Rap", „Dar văd", „Ochii mei", „Veniți cu toții, vă bucurați"), ca să nu mai punem la socoteală șlagărele en vogue, înregistrate pe casete și difuzate în spectacol fără zgârcenie, spre delectarea suavilor adolescenți. Câtă justificare au atari lipituri sonore este o altă chestiune ce ține de dozaj și echilibru. În orice caz, nu putem scăpa de o anume senzație de artificial, când actorii trec în dreptul microfoanelor și cântă simultan cu banda, făcând o neloială concurență unor interpreți notorii printre cunoscători: Bob Seeger, Fleetwood Mac, Deep Purple, Signe Signe Sputnik, Inxs, Toto Cutugno, Scott Mckenzie, Adriano Celentano, Nina Hagen, Trio Santana, Herbie Hancock. Costumele înseși, sugestive și fanteziste, fie că ne trimit cu gândul la o epocă trecută, fie că ne plasează în cea mai strictă contemporaneitate (*Răzvan Ionescu* poartă un costum de tenis de un roșu aprins), sporesc încărcătura barocă a montării. Trupa atât de tânără și de talentată folosită de *Florian Pittiș* face, în virtutea unui devotament artistic exemplar, de toate: cântă,


www.cimec.ro

dansează, gesticulează, vorbește, face pantomimă, mută obiectele în scenă și, pentru ca tacâmul să fie complet, acceptă și handicapul interpretării a două-trei roluri. Plasați dc noi pe locul cinci într-un clasament inedit al personajelor centrale, actorii își iau o strălucită revanșă în cele din urmă. Este victoria omului asupra obiectelor. Mai mult încă, oropsitul *Lope de Vega* urcă vertiginos câteva trepte în stima noastră, a spectatorilor, căci fără piesa venerabilului clasic nici montarea puternic vizualizată a lui Pittiș n-ar fi fost posibilă. Merită să reținem o distribuție solară: *Emilia Popescu* (Diana, contesă de Belflor), *Marcel Iureș* (Contele Federico), *Doru Ana* (Leonardo, Otavio, Camilo), *Manuela Ciucur* (Antonela, Marcela), *Oana Pellea* (Doroteea, Furio), *Constantin Drăgănescu* (Fabio, Celio), *Ileana Predescu* (Contele Ludovico), *Sandu Mihai Gruia* (Tristan), *Răzvan Ionescu* (Marchizul Ricardo) și desigur *Florian Pittiș*, în postură...proteică: regizor, adaptator, actor (Teodoro), cântăreț, dansator. După cum se vede, teatrul-rock pune la contribuție diverse ingrediente spectaculare, asezonându-le în funcție de priceperea și harul realizatorilor, ce nu exclud defel talentul. Dimpotrivă.

*1988*


www.cimec.ro

# Teatrul Național „Vasile Alecsandri" – Iași

## *„Dansul morții" de August Strindberg*

Spectacolul Naționalului ieșean repune, implicit, în discuție condiția regizorului debutant, care, din orgoliu profesional, dintr-o temeritate ce i-o dă vârsta și... inexperiența, dintr-un impuls juvenil, și el explicabil, „atacă" texte importante, foarte importante chiar și dificile. „Cota de risc" este cu mult mai mare în cazul debutantului, de unde și circumspecția unor directori de teatre, prea puțin dispuși să riște. Că se ivesc dificultăți nimeni nu pune la îndoială și ar fi suficient să amintim ecuația inerentă *regizor-actori*, aceștia din urmă nedispuși întotdeauna să-l urmeze în experiențele și încercările sale pe regizorul foarte tânăr. Teatrul ieșean, iată, în pofida prejudecăților ce uneori „plutesc în aer", socotește surmontabile obstacolele presupuse, încredințând direcția de scenă regizoarei debutante *Sorina Mirea* pentru spectacolul cu *Dansul morții* de Strindberg. Curajul regizoarei este evident și ne bucură faptul că nu este și imprudent. Cunoscându-și posibilitățile și mizând pe câteva certitudini (textul, scenografia, interpreții), regizoarea a ținut să ne convingă că *se poate*. Ambiția ei secretă a fost de a sugera prin actuala montare o parabolă a condiției umane. Spunem *a sugera* pentru că asistăm mai degrabă la o *premisă* a parabolei și nu la o parabolă cristalizată, echivalând aceasta cu o depășire substanțială a textului. Neîncumetându-se pe un drum cu multe necunoscute, regizoarea s-a oprit la această treaptă rezonabilă, ce o exprimă în mai mare măsură decât ar fi exprimat-o o ipotetică violentare a tuturor convențiilor. După regie, a doua șansă a acestui spectacol stă în scenografie (*Dan Jitianu*), una dintre acele scenografii încărcate de multiple potențialități semantice, capabilă să provoace judecăți contrarii și argumentări paradoxale pe


www.cimec.ro

baza unora și aceloraşi elemente. Nu trebuie să se înțeleagă de aici neapărat că este vorba de ambiguitate plastică, în liniile generale scenografia lăsându-se descifrată. Cuplul conjugal este claustrat într-un spațiu rece, metalic, amintind închisoarea sau fortăreața. Pasarelele de fier amplifică zgomotul paşilor, dau senzația de scrîşnet morbid, neliniştitor. Personajele sunt apăsate de acest interior glacial, aproape lugubru, în care zvâcnirile vitale au ceva fatal şi tragic. Într-un dozaj inspirat, coloana sonoră a sugerat zbaterca şi țipătul de pasăre rănită, inconsistența aspirației de a depăşi marginile acestui interior terific. Poate că în această viziune regizoral-scenografică, de clar-obscur ce înfioară, explicitarea este prea apăsată, lucrurile prea sunt „vârâte în ochiul spectatorului", dar nu vom ezita să spunem că rezolvarea metaforei scenice este interesantă şi, dincolo de obiecțiile posibile, confirmă un *regizor*. Cuplul ce se autodevoră, măcinat de ură, satisfăcut de ticurile existenței zilnice, lipsit de orizonturile deschise ale vieții, angajat într-un ireversibil „dans al morții", semnifică, într-un plan mai general, criza existențială, dezagregarea valorilor morale. În structura ideatico-expresivă a spectacolului, actorul *Dionisie Vitcu* se implică cu aplombu-i recunoscut în rolul soțului dur-neguros, reținut-glacial, detaşat-sarcastic şi de potențialitate tragică. Interpretul a afişat o mască hieratic-abstrasă, lăsând câmp deschis supozițiilor interpretative. Jocul său este bivalent, înglobând tenta sarcastică şi bonomia afişată. *Adina Popa* (Alice) a pus mult patos în interpretare, accentuând tonurile pasionale, cu preferință pentru registrul tradițional actoricesc, pândit de vetustețe. Avânturile romanțioase ar fi trebuit atenuate, elanul erotic având mai multe şanse de persuasiune prin interiorizare. Ceea ce a izbutit în întregime a fost sugestia poftei de viață şi a aspirației de a depăşi spațiul conjugal închis, fie chiar şi grație lui Kurt. Interpretul acestuia, *Puiu Vasiliu*, nu are datele fizice necesare pentru a ne convinge că poate trezi pasiunea eroinei şi că poate deveni şansa ei existențială. Din această cauză interpretul nu se poate integra


www.cimec.ro

plauzibil „triunghiului conjugal".Spunând că avem în acest caz o eroare de distribuire (nu ştim dacă a regizoarei sau a altor factori de decizie artistică), nu facem decât să reluăm observaţia promptă a criticii, ale cărei rezerve stau perfect în picioare.

Spectacolul *Sorinei Mirea* trădează nu atât o copleşire a regizoarei de către interpreţi cât mai ales tentaţia acestora din urmă de a juca într-un cod „personalist", nu foarte riguros în raport cu viziunea de ansamblu şi chiar cu teatrul lui Strindberg. O anume obturare a sensurilor nu este nici ea străină de această montare, a cărei idee centrală nu se încheagă cu pregnanţă. Încredinţând un Strindberg unei regizoare debutante, Teatrul Naţional din Iaşi probează ieşirea din rigidităţi conservatoare, deschiderea către încercările îndrăzneţe ale celei mai tinere generaţii regizorale şi nu în ultimul rând stima pentru spectatorii săi.

*Stagiunea 1977-1978*

## *„Chiriţa în provinţie" de Vasile Alecsandri*

După dispariţia fizică a lui Miluţă Gheorghiu, unanim regretată, Iaşul teatral s-a văzut dintr-o dată orfan şi neconsolat: cine va mai juca rolul atât de pretenţios, de îndrăgit şi deopotrivă aplaudat al Coanci Chiriţa? Golul lăsat în spaţiul spiritual al „dulcelui târg al Ieşilor" s-a resimţit mulţi ani şi îndrăznim să spunem că el n-a fost umplut până astăzi. Artistul a impus un stil, un model tiranic (privilegiul monştrilor sacri!) ce a avut şi are încă o rar întâlnită forţă inhibantă. Cine se încumetă să spargă *oglinda modelului* trebuie să poarte însemnele marii arte şi energia artistică subjugantă a înaintaşului. Piedici cvasi-insurmontabile, de care au fost şi sunt conştienţi toţi cei ce caută astăzi, sub fasciculul luminos al rampei, miracolul creaţiei. Ceea ce nu înseamnă *ipso facto* că trebuie să acceptăm ca pe o fatalitate renunţarea strategică ori


www.cimec.ro

epigonismul iremediabil nefertil. În dialectica artei a depăși modelul preexistent („negarea negației") este tot atât de necesar ca și în existența socială. Nu spunem că este și întotdeauna posibil.

Scena ieșeană are mari datorii morale față de ilustrul patron spiritual al instituției și față de inegalabilul Miluță. A juca aici *Chiriția în provincie* reprezintă unul din acele gesturi naturale, precum respirația, pe care venerabila instituție are a-l comite și de acum înainte cu exemplară consecvență.

Există piese în care personajul principal este totul. Acesta captează atenția generală; de la el pornesc și la el se întorc toate firele acțiunii; celelalte personaje se definesc în relație directă cu acest protagonist omniprezent și omnipotent. A avea în distribuție actorul potrivit pentru rolul principal înseamnă a avea succesul garantat în proporție considerabilă. Toate celelalte personaje se înscriu pe orbite secundare, mai mult sau mai puțin pregnante în spectacol. *Chiriția în provincie* ilustrează o asemenea situație lipsită de echivoc. A avea o „coană Chiriță" valabilă artisticește înseamnă a avea spectacolul. Prestigioasa scenă ieșeană a recurs la o soluție – să recunoaștem – neașteptată, invitând de la București o actriță de incontestabilă notorietate, *Tamara Buciuceanu*. Nu este greu de presupus ce anume a atârnat mai greu în balanța opțiunii: marea ei popularitate, predilecția pentru genul comic, însușirile vocale. Să nu uităm că un afiș cu Tamara Buciuceanu sensibilizează publicul și-l propulsează rapid în sala de spectacol. Având o *Chiriță posibilă*, regizorul *Alexandru Dabija* și-a structurat restul distribuției în funcție de disponibilitățile trupei ieșene, o trupă matură, experimentată, bine calibrată cronologic, lipsită însă mari intervale de timp de regizori cu adevărat importanți.

Spectacolul este pitoresc și fluent, organizat metodic – chiar pedant pe alocuri – mizând pe savoarea replicii, pe ambiguitățile conținute (gust cam facil!), pe farmecul gros al Bârzoaiei și pe... generozitatea nedezmințită a publicului, confruntat din nou cu prețiozitatea ridicolă a Chiriței, aspirația parvenirii,


www.cimec.ro

matrapazlâcurile lui Bârzoi, idila Luluța-Leonaș etc. Regizorul a urmărit cu grijă echilibrul contrariilor, evitând excesele (posibile) ale compartimentelor: scenografia (*Laurențiu Dumitrașcu*) este îndrăzneață cu măsură, interpretarea actorilor – temperată de un ochi atent, coloana sonoră – menținută la granița fragilă dintre *normal și pregnant*. Doar din când în când spectacolul se dramatizează și melodramatizează, păstrând mai anevoios în aceste momente linia firească de plutire. În două-trei rânduri capătă – dacă putem spune așa – o inadecvată tentă operetistică.

*Tamara Buciuceanu* este o Chiriță plauzibilă, adeptă a modei „evropienești", cuprinsă deseori de frisoane erotice, temperamentală, iute la mânie, femeie încă verde, aci aprigă, aci mieroasă, cu fandoseli pitorești de primadonă... tomnatică și iteli verbioase. Pasajele cântate sunt prea lirice pentru a fi ridicole, interpreta aducând câteodată în joc modulații și „finețuri" neconforme. Tamara Buciuceanu este neîndoielnic o mare actriță, una din acele apariții scenice apte să smulgă aplauze din nimic, o personalitate artistică distinctă, ca putând aborda cu aplomb orice rol comic. Dar... spectatorul prevenit și avizat (criticul) rămâne afectiv la incomparabilul (deocamdată!) Miluță, neacceptând încă integral noua viziune (mai pudrată, mai dichisită) asupra protagonistei.

*Dionisie Vitcu* a gândit și întruchipat un Guliță liniar, pitoresc, tâmp, greoi, ticăit, infantil (sic!), purtător inconștient al vidului intelectual absolut. A reușit perfect să fixeze personajul în aceste coordonate, creionând o siluetă memorabilă. Au dat satisfacție *Sergiu Tudose* (Musiu Șarl), *Valentin Ionescu* (Leonaș), *Adrian Tuca* (Bârzoi). De o însuflețire factice – *Doina Deleanu* (Luluța); greoaie și dezorientată (surprinzător!) *Liana Mărgineanu* (Safta).

Spectacolul ieșean are scene întregi izbutite (Chirița pe cal, Guliță cântând, Chirița și Leonaș în intimitate amoroasă ș.a.), dar și sincope de ritm, limpezimi clasice și imperfecțiuni de dicție, mici


www.cimec.ro

„găselnițe" grațioase și facile rezolvări interpretative. Altminteri, este convingător, ca un lucru făcut cu profesionalitate.

*Stagiunea 1981-1982*

## *„Mielul turbat" de Aurel Baranga*

Pe scenă este edificată o structură etajată ce se vrea o secțiune transversală într-un mecanism birocratic. Conotațiile scenografiei sunt transparente și ele mărturisesc nu doar exercițiul aplicat al Rodicăi Arghir ci un punct de vedere regizoral, cel al lui *Bogdan Ulmu*. Directorul de scenă s-a dedat jocului scenografic, imaginând spații de joc apte să răspundă cu mai multă exactitate ideii regizorale. În cazul de față, axul ideatic vizează birocratismul alienant, din păcate, cu excese de explicitare, cu detalii propuse ostentativ, cu elemente asociate câteodată pleonastic: uși-biblioraft, birouri, telefoane, hârtii etc. Un cadru-oglindă, de o limpezime bătătoare la ochi, dezvăluindu-se dintr-odată și nelăsând spectatorului satisfacția descoperirii sensurilor implicite, trădează un confort al gândului, comodități de creație, modalități lesnicioase. Cunoscuta comedie satirică a lui *Aurel Baranga* avea nevoie de o ipoteză scenică mai îndrăzneață, care să estompeze ceea ce este fatalmente datat: ridurile unui moment istorico-politic, dihotomia maniheistă buni-răi, miza creativă relativ modică (o cheie franceză fără ghivent). Nucleul problematic peren, tipologia conturată, inclusiv candidatul intransigent, verva replicii, fandările satirice conferă comediei lui *Baranga* atribute de reprezentativitate și o înscenare riguroasă trebuia să conteze exclusiv pe ceea ce este rezistent. Din rațiuni greu de explicat, regizorul *Bogdan Ulmu* n-a efectuat ceea ce se cheamă în limbajul criticii o lectură creatoare, păstrându-se în anticamera unei lecturi corecte, oneste, de un profesionalism temperat. Calibrul comediei se micșorează, țintele


www.cimec.ro

creionate caricatural – sunt şi ele mici, satira se dizolvă într-o parodie călduţă şi moale şi este de la sine înţeles că într-o atare atmosferă, cu ciocniri cam fără ecou şi dispute factice, izbucnirea justiţiară a lui Spiridon Biserică nu mai este posibilă. Şi ar fi trebuit să fie! Iată, deci, cum dialectica scenică, ecuaţia conflictuală propusă de regizor, într-un spaţiu scenografic ce oglindeşte şi nu transfigurează, ne duc inevitabil la efecte vătuite şi la pierderea accentelor esenţiale. Rechizitoriul protagonistului nu mai are tensiunile incandescenţei, fotoliile birocratice nu mai sar în aer, binele se instaurează după un simulacru de furtună, iar satisfacţia estetică a spectatorului se fisurează. Revanşa regizorală – insuficientă pentru a echilibra balanţa – e de găsit în organizarea, în general judicioasă, a distrbuţiei, în conlucrarea fertilă cu trupa, în realizarea unor momente scenice semnificative, a unor secvenţe reverberante. Lui *Doru Zaharia* (Spiridon Biserică) i-a izbutit mai cu seamă ipostaza lucrătorului aşezat, modest, echilibrat, de o luminozitate uşor caducă, a cărui onestitate se cristalizează din crâmpeie de replică, din atitudini corporale, din gestică şi tăceri elocvente. Iluminarea justiţiară se consumă palid, din păcate, paradoxul fiind acum acela că o explozie fulminantă ar fi părut discordantă în context, de unde se vede încă o dată cât de importantă este structura spectaculară în raport cu fiecare detaliu. Şi invers. Nici *Adi Carauleanu* (Cavafu) nu potenţează conotaţiile satirice ale personajului său, conturându-l în tuşe prea blânde, cvasi-efeminate. *Florin Mircea* (Cristescu) are, ici-colo, tonuri colţuroase sugestive şi o încetineală felină ce ascunde potenţialităţi agresive. Este, în orice caz, mai aproape de spiritul lui *Baranga*. *George Macovei* (Toma) exploatează inteligent resursele partiturii sale – generoasă şi cu priză la public, schiţând un birocrat bonom în locul unuia feroce. *Dan Aciobăniţei* (Bontaş) contează pe pitorescul exterior, pe masivitatea corporală, cu lentori orientale şi poze studiate. E cam puţin. Economicos şi exact – *Virgiliu Costin* în rolul – vădit incomod – al lui Mitică Ionescu-Perjoiu. În alte roluri: *Constanţa*


www.cimec.ro

*Lercă*__(Maria), insignifiantă artisticeşte: *Marieta Sandu* (Margareta), *Gelu Zaharia* (Doctorul), *Claudiu Aghiculesei* (Gămălie). Însufleţit, dinamic şi hazos, dar fără pondere – *Constantin Avădanei* (Tache). În cazul său este valabilă axioma din folclorul scenei: „Mai mult nu se putea"

*1988*

# Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iaşi Secția Suceava

## *„Nu sunt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu*

Este reconfortant să constaţi, în 1988, că aripa caducităţii – atât de temută! n-a atins încă arhicunoscuta piesă a *Ecaterinei Oproiu*, „Nu sunt Turnul Eiffel", jucată mult şi creditată şi cu o indiviabilă carieră internaţională. *Dintele timpului* abia dacă a trasat pe obrazul proaspăt al textului câteva riduri discrete, imperceptibile la o lectură de plăcere. Împrejurarea este – să recunoaştem – destul de rară şi ar merita poate o scrutare din unghi literar-sociologic, cu atât mai mult cu cât longevitatea artistică este prin ea însăşi suspectă, iar succesul naşte inevitabil ipoteze defetiste ori măcar dubitative. Pe alt plan, este instructiv de observat că fixarea tipologică a piesei n-a fost scutită de ezitări şi aproximaţii (*poem dramatic, vodevil, feerie,* „nici dramă", „nici comedie" etc) şi că nodul gordian i-a revenit tot autoarei, care a decretat candid: *pseudocomedie,* obligându-şi, **ipso facto**, comentatorii să revină – după ocoluri terminologice mai mult sau mai puţin docte – la magica formulă. Piesa se edifică într-un chip captivant, secvenţial,


www.cimec.ro

după principiul *feliilor de viață*, în consecuții rapide, crescendo-uri credibile și tâlcuri implicite, revelatoare, combinând antitetic registrele; grav-hazliu, real-ireal, bonomie-sarcasm, râs-cu-plâns, serios-șăgalnic, într-un conglomerat indestructibil. Dificultatea definirii ține de inefabil: spirit-zâmbet-crispare-cumpănă-urcuș-coborâș-jocul de-a viața și jocul de-a teatrul, alintul livresc și aluzia cărturărească, interogația juvenilă și prima experiență dureroasă, secunda de deprimare și puterea de a o lua de la capăt.

*El* și *ea* – impersonalizare semnificativă – intră în răsștiuta ecuație: *alți actori, aceeași piesă,* de care vorbea Poetul. Ei reiau – cu titlu inedit – eterna poveste a cuplului. Schema se umple de viață, fiindcă valoarea exponențială a protagoniștilor este una relativă. Fiecare aduce datele particulare, precum și imponderabilele presupuse, așa încât soluțiile prestabilite devin inoperante. Ceea ce ne obligă să admitem că alți factori impun fatalmente altă piesă, știut fiind că experiența fiecărui cuplu este, în fond, irepetabilă. Ironia, verva, melancolia, luciditatea, sarcasmul, abulia de-o secundă a personajelor-cheie fac inevitabil parte din logica existenței (fie ea și absurdă pe alocuri) și nu ne rămâne decât să acceptăm filosofia senină a dramaturgului, care pare a spune: *Aceasta e viața, luați-o ca atare!*

Montarea Teatrului Național „Vasile Alecsandri " din Iași – Secția Suceava, se îndatorează vizibil exegezelor scenice anterioare printr-un soi de mimetism involuntar (ceea ce în poezie ar echivala cu fenomenul de *falsă memorie*) având – ne grăbim să spunem – meritele ei incontestabile, deloc modice. *Georgeta Burdujan*, în dublă postură (regizorală și actoricească), a abordat piesa în cheie ironic vivace, imprimând spectacolului un ritm sacadat, mecanomorf, marionetistic, în secvențele muzical-coregrafice, și mai lent, ca o mișcare descompusă, în clipa când protagoniștii umplu scena. Modernitatea vădită, acroșantă, chiar ostentativă a înscenării se sprijină, în principal, pe „jocul la vedere", fiecare secvență decupându-se printr-un soi de comperaj de la un pupitru de


www.cimec.ro

comandă nevăzut. Impresie de joc sincopat, demonstrativ (ca la repetiție), fără cusur, dacă acceptăm convenția, discutabil și factice – dacă n-o acceptăm. Derularea este cvasi-cinamatografică, secvență cu secvență, tablou cu tablou, scenă cu scenă, actorii trecând rapid de la o stare la alta, de la o situație la alta, aci jucând exaltarea tinerească și revărsarea sentimentală, aci sugerând un hieratism meditativ, îngândurat. Am spune că liantul montării este dat – paradoxal – de mobilitatea asociativă și mai puțin de susținerea unei idei centrale, ordonatoare, coerente, coagulate. Fidel principiului... policalificării, teatrul sucevean ne propune și o a doua dublă postură: pe *Ilarie Curechianu* – actor și scenograf. În calitatea din urmă, el a conceput un spațiu de joc dominat de două elemente esențiale: câteva "cabine" colorate divers, în care interpreții intră și ies ca din încăperile existenței (uneori *culisele existenței*), metamorfozați, la alte vârste și cu alte habitudini, și leagănul balansoar din centrul scenei, element simbol cu o semantică străvezie; protagoniștii, *El* și *Ea*, urcă și coboară, când la un capăt, când la celălalt, după logica sisifică a vieții, unul după altul ori înlănțuiți, căutându-se cu ardoare, interogându-se, cercetând înfrigurați sensurile majore ale existenței, năzuind să ajungă mai repede la „șoseaua" națională, echivalentă, nici nu încape vorbă, cu Moscova cehoviană. *El (Adrian Păduraru)* caută tonurile mai stinse când sugerează trăirea afectivă și este de o franchețe virilă în momentele de dispută conjugală; știe să fie tandru cu demnitate, interogativ cu discreție, detașat fără cinism, locvace dar nu limbut. *Ea (Georgeta Burdujan)* are aplomb și dezinvoltură, conturând cu finețe și intuiție sigură fata îndrăgostită, partenera de viață cu evoluții sinuoase, concomitent tare și vulnerabilă, ca orice femeie.

Personajul (mai exact spus personajele) *Manți – Tanți* este întruchipat de *Mioara Ifrim*, artistă cu indiscutabile resurse interpretative, când jovială, seducătoare și volubilă, când star-sexy dezabuzat și abulic, fațetele antinomice ale aceleiași făpturi.

Bătrânul domn (*Ilarie Curechianu*) și Tudorică (*Constantin*


www.cimec.ro

*Florea*) exprimă registre interpretative diferite, frizând inadvertența. Este una din cele câteva neîmpliniri ale montării sucevene. Ne gândim, bunăoară, și la tenta revuistic-estradistică a unor secvențe, la discontinuitățile de ritm și la căderile de tensiune din unele momente. Altminteri, *Nu sunt Turnul Eiffel* a îmbrăcat la Suceava o haină scenică adecvată, probând profesionalismul trupei și, implicit, valențele estetice și perenitatea piesei.

*1988*

## Teatrul Municipal - Ploiești

## *„Macbeth" de William Shakespeare*

*Aureliu Manea* a fost o clipă „copilul teribil" al generației sale regizorale, un inconformist incomod pentru spiritele confortabile, un luptător contra realelor sau presupuselor inerții estetice. În planul activității proprii s-a impus repede ca o conștiință imprevizibilă, contradictorie și contrastantă, capabilă de sclipitoare spectacole ale intcligenței și de eșecuri regizorale răsunătoare. Un aspect esențial al activității sale dinamice și deconcertante n-a putut fi niciodată eludat în considerațiile critice ce i-au fost consacrate de-a lungul anilor: fundamentul teoretic. Cultivat, cu lecturile „la zi", aducând în argumentația orală titluri sofisticate, autori din domenii adiacente teatrului sau chiar din sfere spirituale neînrudite, regizorul și-a croit de timpuriu o „fizionomie" de fin eseist, ce-și cultivă darul nu numai în montări profesionale ci și în scris. Ba încă, în această a doua latură, pune un orgoliu ce ar putea părea paradoxal dacă n-ar fi cunoscute însușirile sale individualizante. Cu trecerea timpului, umoarea capricioasă și fandarea inconformistă s-au atenuat (să fie doar o impresie?), făcând loc unei liniști înseninate și unei judecăți mai cumpănite. Regizorul a ajuns – se pare – la înțelepciunea experienței, învățând din izbânzi ca și din încercările neizbutite. La


www.cimec.ro

pragul pornirilor antinomice se plasează neîndoielnic această derutantă montare *Macbeth* la Teatrul municipal din Ploiești, din perspectiva căreia personalitatea regizorului poate fi foarte bine scrutată. „Pecetea Manea" este atât de vizibilă încât cunoscătorul trăiește senzația contemplării unui revelator „ buletin de identitate" artistică: vocația „șocului" vizual, stroboscopul (ca mijloc eficace de „vizualizare"), apetența viziunii sonore, dezinvoltura vehiculării semnelor teatrale etc. O anumită lipsă de coerență intră de asemenea în ecuația spectaculară, indicând o zonă încifrat-esoterică a montării. Nădăjduim că aceasta nu este programatică și că directorul de scenă a năzuit spre o continuă limpezire a semnificațiilor. Aureliu Manea a citit – după toate probabilitățile – pe Jan Kott, căci spectacolul *său* (accentuăm acest necesar *său*, perfect aplicabil regizorului) pare să se edifice pe o sugestie-cheie a celebrului shakespearolog: „În *Macbeth*, istoria nu este clară, este tulbure ca un coșmar" (Jan Kott – *Shakespeare, contemporanul nostru,* Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 85). Scena și-a pierdut atributele curente, pare încărcată de electricitate, eroii înșiși par conectați la o tensiune ce atinge câteodată praguri paroxistice; coșmarul este augmentat de „blițul atomic" (teoretizat cu subtilitate de regizor într-o reuniune colocvială), pulsațiile imaginii încețoșează ochiul și devin cu adevărat neliniștitoare. O bogată simbolistică este pusă la contribuție, în virtutea unei irepresibile voluptăți a „șocului" În structura feroce a Marelui Mecanism, agitația oamenilor nu poate fi decât benignă, hilară și tragică. Obsesia crimei capătă o materialitate apocaliptică, angajând în acest uragan devastator oameni, lucruri și elemente.

Pentru Aureliu Manea, neliniștitul, insolitul, umblătorul lunatic pe cărările ficțiunii libere de orice constrângeri, cadrul scenografic nu poate fi niciodată un *cadru* în sensul curent al termenului ci un element intern al structurii și al viziunii, gândite în organicitate stringentă. Este exact ceea ce realizează în această montare, una dintre acelea care nu propun rigoarea exemplară, dar


www.cimec.ro

incită spiritul şi fertilizează exegeza critică. „Personalistul" Aureliu Manea se înfăţişează pe sine în mai mare măsură decât îl înfăţişează pe Shakespeare, ceea ce nu înseamnă neapărat o „trădare" de fond cât o orgolioasă şi aproape juvenilă afirmare a eului artistic, o violentare a viziunii consacrate, o obstinată promovare a *semnului teatral*. Mult mai interesantă din unghi regizoral decât actoricesc, montarea ploieşteană ratifică un gest ambiţios, prilejuind conlucrarea unei echipe ce a ştiut să-şi mascheze complexele în faţa monstrului sacru Shakespeare. Mereu inspiratul *Dorin Liviu Zaharia* (muzica) a potenţat în chip specific foiala şi zbaterea coşmarescă într-un spectacol ce exprimă cu fidelitate neliniştile creatoare şi aprehensiunile (discutabile) ale regizorului, aflat acum în faţa unei oglinzi ce-l reflectă şi-l absoarbe în apele ei misterioase cu egală forţă. Un spectacol ce onorează întrutotul scena ploieşteană.

*Stagiunea 1975-1976*

# Teatrul „Mihai Eminescu" – Botoşani

## *„Interesul general" de Aurel Baranga*

Interesul pentru dramaturgia lui Aurel Baranga este neslăbit cu trecerea anilor. Înregistrăm faptul ca pe un argument al perenităţii, satira dobândindu-şi prin pana incisivului autor un loc încă mai important în cetate. Opţiunea repertorială a teatrului botoşănean se cuvine privită dintr-o atare perspectivă axiologică, în pofida oricăror păreri prezumţios-sceptice. Nu încape îndoială, farsa atroce *Interesul general* este aptă să reverbereze cu acuitate în conştiinţa spectatorului, cristalizându-se mai de fiecare dată în


www.cimec.ro

dimensiunea sa esențial-purificatoare. Spunem *mai de fiecare dată* gândindu-ne la posibilitățile diferite de transpunere scenică și la caratul valoric inegal ce poate anima (sau mortifica) anumite montări.

Corect și percutant în câteva momente, tăiat în linii energice, trasat în pastă groasă și cu adecvate accente de vehemență, spectacolul coboară alteori sub raportul persuasiunii estetice, intrând prea lesne în zona caricaturalului și hilarului de măruntă semnificație. Acidul se diluează pe alocuri în șotie măruntă, în gag fără suportul sensului acut, în șolticărie mărginașă. L-am fi dorit mai „strâns", mai riguros, mai puțin dezlânat și cu un mai pronunțat ax satiric. În fond, negativii drapați cu principii, intransigenții dedați la demagogia abil mascată, duplicitarii jucând cartea inocenței binemerită verbul vitriolant, atenuările factice neavându-și motivația într-o demonstrație atât de clară prin premise. Regizorul *Eugen Traian Borduşanu* și scenograful *Constantin Molocea* au conturat un spațiu de joc marcat în chip izbitor de gratii. Nici că se putea un mai străveziu simbol pentru o tipologie *datată* istoric și judecată ca atare din perspectiva contemporaneității.

Gratiile facilitează privirea și pânda, sugerează mașinațiunea perfidă și – să nu uităm – au valoare de premoniție. În rest, privirea noastră cuprinde și obiecte mai mult sau mai puțin neutrale, unele (în garsoniera lui Bocioacă) aflate, nu știm dacă voit sau involuntar, într-un fragil echilibru. Fecundă în sugestii, partitura literară iese împuținată la finele unui travaliu scenic altminteri meritoriu. Nu vom zăbovi asupra câtorva secvențe lasciv-licențioase pe care regizorul le putea trata fără dificultate într-o tonalitate mai puțin grotescă. Reținem evoluția lui *Stelian Preda*, un Ion Carapetrache cu profil de craidon spilcuit și versat, aci atent-concesiv și aprobator, aci infatuat și sarcastic, după „ritualul" cameleonic. *Victoria Cociaș Șerban* (Lucia Felicia Popescu-Hrisanide), în rolul consoartei afectat-vicioase, sugerează cu destulă exactitate deprinderile vampei și pornirile cinic-posesive, dar este


www.cimec.ro

cam redundantă în perorațiile egolatre, în timp ce *Ştefan Pană* (Vasile Plătică) pare confiscat de jocul măştii caricaturale. În genere, interpreții recompun traiecte caracterologice de un profesionalism bine temperat, conştienți fiind de virtuțile textului şi de capacitățile proprii de a-l pune în valoare. Dealtfel, pe orice scenă, Baranga reprezintă un factor estetic stimulator şi o garanție a... *interesului general.*

*Stagiunea 1980-1981*

## *„Mobilă şi durere" de Teodor Mazilu*

„Cântecul de lebădă" mazilian se cheamă *Mobilă şi durere* – încununare a unei opere dramaturgice de o frapantă originalitate şi de o cutremurătoare forță satirică. Personajele acestei *comedii atroce* (Marius Robescu) se complac într-o uriaşă, într-o deconcertantă mistificare: pe de o parte îşi clamează în gura mare abjecția, vidul sufletesc, sterilitatea simțirii, duplicitatea, spiritul tranzacțional, mitocănia, iar pe de altă parte, printr-un ciudat reflex locvace, se întreabă permanent cum de-au putut coborî într-atât pe scara etică. Disimularea ia forme aberante, de un haz năucitor. Sile nu este doar autorul lanțului de ticăloşii, compromisuri şi chiolhanuri ci şi stupefiantul *comentator* al acestora, un *raisonneur* paradoxal, perfect conştient de propria-i abjecție, simultan obiect reflectat şi oglindă, conştiință culpabilă şi pseudo-conştiință acuzatoare. *Marea trăncăneală* maziliană pendulează între cei doi poli definitorii: mizeria morală şi exibarea acestei mizerii, ridicând la rang suprem *sinceritatea* minciunii, josniciei, turpitudinii, imoralității, spiritului achizitiv. Sensul sintagmei propuse de autor pentru *Mobilă şi durere – suferințele bunăstării* – nu poate fi acceptat decât dacă admitem că „suferințele" sunt în ghilimele. În realitate, personajele strălucitului comediograf nu suferă deloc. Aşa


www.cimec.ro

cum s-a observat, ele doar *mimează* suferința, mimează dragostea, mimează prietenia. Dezumanizarea este absolută, vidul moral – perfect. Teodor Mazilu ne propune nu oameni ci marionete guralive, zgomotoase, factice, automatizate, de un ridicol imens. Într-o asemenea lume compătimirea nu este cu putință: lacrimile sunt de glicerină, zâmbetul – confecționat, sentimentele – inexistente. Viziunea maziliană exclude ab-initio iluzia prefectibilității. În insectarul său, personajele, fixate în ace, își dorm definitiv încremenirea: nici evoluție, nici involuție, statu-quo perfect.

Cariera scenică a piesei e pe măsura celebrității sale, fiind poate cea mai jucată creație a dramaturgului și cea mai gustată de public. Aducerea ei pe scena Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani, instituție aflată de câțiva ani într-un îmbucurător și reconfortant reviriment artistic – este cum nu se poate mai firească și mai necesară. Regizorul *Eugen Traian Borduşanu* a optat, ca și-n alte dăți, pentru modalitatea *secvențială* de decupare a scenelor cheie, într-o înlănțuire strânsă și coerență interioară, cu sublinierea sensurilor implicite. A rezultat un spectacol dinamic, cu rapide schimbări de decor (scenografia, *Rodica Roșu*), animat și alert cu deosebire în prima parte, în tonuri estompate, nițel obosit în partea a doua. Febrilitatea și agitația exterioară ale personajelor, dublate de verbozitatea incontinentă, sugerează mișcarea dezordonată a păpușilor mecanice, prinse în cleștele delirului existențial. *Stan Petrișor* (Sile) este când clamoros-lacrimogen și sentimental-factice, când rigid-orgolios și intransigent, jucând cu aplomb trecerile bruște de la șoapta autocritică mistificatoare la scorțoșenia funcționarului turmentat. Buimăceală-trezie, mahmureală-limpezire, energie-abulie, ton dictatorial-prăbușire, somn și veghe, țipăt revendicativ și mormăit autocritic sunt capetele acoladei pe care se mișcă interpretul, cu reușite indubitabile și cu unele scăderi, dar cert în stil mazilian. Este dealtfel cea mai conturată partitură a reprezentației și cea mai generoasă sub raportul consistenței dramaturgice. *Doina Aida-Stan* (Melania) sugerează cu exactitate


www.cimec.ro

obscure frustrări trecute şi îndeosebi spleen-ul indicibil de care suferă şi pe care nimeni nu-l poate potoli. *Florita Rusu* (Lizica) marchează inspirat senzualitatea agresivă a eroinei, dar şi pretenţiile mic-burgheze ale snoabei care nu concepe să trăiască decât după tiparele bunăstării. Sigur că preţiozităţile (ridicole) sunt subminate de grosolănie şi aerul fals-serafic de revenşa sentimentală măruntă. Femeia fatală cantonează în lamentaţie pedestră şi în strigătul revendicativ, în spatele cărora bănuim golul sufletesc, inaptitudinea trăirii autentice. *Valerian Răcilă* (Gore), uşor devitalizat în comparaţie cu alte apariţii scenice, conturează subalternul perfect, de o imensă slugărnicie, *executantul-care-nu-crâcneşte*, personajul capabil, vorba lui Mazilu însuşi – de o *autocritică gigantică*. *Ion Plăeşanu* trasează liniile caracterologice ale unui Paul docil, „sub papuc", dispus să facă gimnastică de întinerire la vremea amurgului biologic, să-şi pună blugi şi perucă şi să se scălămbăie în ritm modern – iar în disputa, de la distanţă, cu Sile, să adopte o misterioasă atitudine de îngăduinţă... condescendentă. Silueta este credibilă, dar persistă senzaţia unei uşoare inadecvări: eroul nu capătă consistenţa dorită şi nu se încarcă de electricitatea abjecţiei maziliene, rămânând oarecum exterior acestei lumi printr-o bonomie şi o blândeţe incompatibile cu un univers saturat de ticăloşie. Debutantul pe scena botoşăneană *Andrii Traian* (Urechiatu) izbuteşte admirabil în secvenţa dresajului protagoniştilor pentru high-life şi se dovedeşte comun şi previzibil în celelalte momente.

Delirul petrecerii finale – având intensităţi de carnaval irațional – semnifică forţa alienantă a lumii maziliene, o lume ieşită din matca normalului, monstruoasă, de care ne delimităm prin distanţare morală şi spirit critic.

*1987*


www.cimec.ro

# *„Femeia îndărătnică" de William Shakespeare*

Suntem apăsați de zestrea culturală, de ideile primite, de tirania modelelor posibile. Celebra peliculă ce vizualiza povestea „îmblânzirii unei scorpii", cu Richard Burton şi Liz Taylor ca protagonişti – spre a lua un exemplu din grădina celei de-a şaptea arte – funcționează la nivelul percepției estetice ca un narcotic perfect, obnubilând orizontul privirii lucide. Cum să ne eliberăm de complexe culturale? Putem oare eluda respectabilele tomuri exegetice? Putem ignora cu seninătate montările anterioare sau mormanele de cronici teatrale ce năzuiesc să prindă în chingile rațiunii impalpabilul jocului actoricesc, viziunea inefabilă şi evanescentă a regizorului, tablourile scenografice mai trecătoare şi mai perisabile decât libelula, timbrul unic şi efemer al metaforei teatrale? Orice nouă montare cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare poate fi simțită ca un act sisific şi deci cu atât mai împovărătoare. O atare senzație trebuie să fi avut şi regizorul *Dumitru Dinulescu*, în tripla sa ipostază, la Botoşani, de semnatar al regiei, costumelor şi ilustrației muzicale. Înscenarea de acum mărturiseşte sforțarea acută de diferențiere, dacă nu în planul substanței dramatice (demers imposibil şi act demiurgic de un imens orgoliu), măcar în privința sensului general al farsei jucate lui Cristopher Sly şi desigur în planul orchestrării componentelor spectaculare. Călăuzit de intuiție şi bizuindu-se pe un fond de informație teatrală... shakespeareologică, directorul de scenă a conturat judicios tablourile-cheie, a organizat cu dibăcie mişcarea grupurilor şi cuplurilor, a subliniat – fără ostentație – momentele de efect teatral sigur, a rezolvat satisfăcător ecuația protagoniştilor, Petruchio şi Catarina. Spectacolul mărturiseşte însă şi o anume înclinație regizorală către facil, un gust discutabil pentru „efectele speciale", pentru „găselnițe"de calitate îndoielnică. Maturitatea



www.cimec.ro

regizorală, experiența scenică, potențele intelectuale certe, scrierile în proză și dramaturgie îl recomandă pe *Dumitru Dinulescu* pentru produse artistice eliberate de un atare balast.

*Marius Rogojinschi* (Petruchio) desfășoară aici o subtilă artă a persuasiunii, mizând nu doar pe farmecul presupus al seducătorului, ci mai ales pe efectele unei ironii ucigătoare. Mieros, galant, deferent, insinuant și sarcastic, simulant din vocație, cu vorbă mătăsoasă și gestică de curtezan înnăscut, Petruchio accede la inima năbădăioasei Catarina perorând infatigabil, agitându-se mult, conversând la nesfârșit cu egală francheță, lăsând câteodată impresia că a obosit, pentru a reveni mai impetuos, mai locvace. Două sugestii cheie ale textului sunt introduse în ecuația personajului și subliniate cu limpezime: 1) permanenta bună-dispoziție, dublată de un calm imperturbabil, o seninătate conștientă de sine, ce-i conferă o detașare benefică și un ascendent moral față de cei din jur; 2) conștiința faptului că joacă teatru, că se mișcă după un scenariu dinainte stabilit (jocurile, oricum, „sunt făcute") și în atari circumstanțe n-are cum să piardă. Dealtfel, pe coordonatele logice ale montării, regizorul *Dumitru Dinulescu* a eludat cu bună-știință prologul pentru a pregăti un final de efect. Suntem astfel obligați să admitem semnul egalității între insignifiantul căldărar bețiv Cristopher Sly și Petruchio, cu extrapolarea visului (Viața e vis!) la întreaga poveste. Perspectiva s-a schimbat întrucâtva: nu o farsă mai mult sau mai puțin inocentă, jucată buimacului Sly de către un Lord afabil și histrionic, ci un Petruchio – nevoiaș și bețiv – trezit intempestiv în final, smuls dintr-o captivantă poveste onirică. Dacă sărmanul Sly, care nu realizează farsa ce i se joacă, se vede în postura unui spectator privilegiat și – ipotetic – se poate amuza de întregul preludiu matrimonial, Petruchio – Sly al lui *Dumitru Dinulescu* poate încerca regretul trezirii din vis și al reintrării în planul unei realități deloc atrăgătoare. Unghiul de vedere propus este posibil și acceptabil, integrându-se sferei largi (prea largi câteodată!) a așa-ziselor „libertăți regizorale"


www.cimec.ro

Catarina, întruchipată de *Ruxandra Bucescu*, în mantilă mov, cisme înalte și floretă, are înclinații războinice și, la început cel puțin, face figură de amazoană dură, sastisită de insistența masculină. Treptat părăsește accesoriile... virile și adoptă strategia unei blândeți resemnate, cu rare izbucniri umorale. În genere, personajul astfel conturat e departe de a fi o „scorpie neîmblânzită" Ca și Petruchio, Catarina pare să fi acceptat și ea convenția „jocului teatral", cu necesara și inevitabila distanțare. Rezultatul este aproximativ. Exuberanța ei – fie și cu semn negativ – se estompează, vivacitatea coboară câteva trepte, jocul cantonează în platitudine cuminte, încât celebrul monolog final al „îmblânzitei", rostit la rampă, se încarcă de o modică energie persuasivă și pare expediat. E posibil ca *Ruxandra Bucescu* să-și fi croit personajul pe tiparul propriului temperament, ocolind nota feroce, furia teribilă, dezlănțuirea nestăvilită. Dar și în acest sens senzația de ușoară inadecvare stăruie.

Schițe de portret, în tușe apăsate, cu bune sugestii tipologice (deși rămân schematice prin voința suverană a autorului; complecși sunt – cum se știe – doar Petruchio și Catarina) realizează *Valerian Răcilă* (Biondello), *Traian Andrii* (Grumio), *Ion Apostoliu* (Un pedagog bătrân, Un croitor), *Dana Tăpălagă* (Bianca), *Jean Maydick* (Baptista), *Ion Plăeșanu* (Vincenzio), *Claudiu Romilă* (Tranio). Mai evoluează – fără relief reperabil – *Valentin Radu* (Lucenzio), *Mihai Păunescu* (Gremio), *Boris Perevoznic* (Hortensio), *Florita Rusu* (O văduvă).

Regizorul apasă liniile comice ale spectacolului, schițează „gesturi parodice", propune inserturi operetistice și secvențe carnavalești, dedându-se la giumbușlucuri, în registre și de calibre diverse, unele cu noimă incifrată. Cutare pețitor leșină des, mai la fiecare șoc verbal sau gestual; doi rivali simulează o confruntare în stilul „artelor marțiale"; drept argument coercitiv, Bianca este legată cu funii de către năbădăioasa ei soră; la nevoie, ea nu ezită să scoată limba; impetuoasa Catarina frânge lăuta în capul unui prea


www.cimec.ro

îndrăzneț admirator, transformând-o în „guler" grotesc; Petruchio are voluptatea calamburului: „Duminică o să Kate-fuim!" Se cultivă dialogul sprințar, cu improvizații echivoc-năstrușnice: „Adio, părosule!", „A trebuit să mă abat din drum", „Înainte de căsătorie mai merge!", „V-au făcut bucate bune?", „Mi-au făcut bucata!" Două rivale nu ezită să se păruiască în cel mai curat stil... italian. Muzica, dansantă, săltăreață, de un optimism contagios, produce plăcute momente deconectante dar și inevitabila relaxare a sălii; costumele – pestrițe – de o tăietură hazliu-deconcertantă, acroșează ochiul și binedispun gratuit. Decorul lui *Constantin Molocea* ne propune drept centru de interes un fundal de culoare închisă (amintind tablele din așezămintele noastre de învățământ), cu schița parcimonioasă a unui centru urban – mai degrabă machete de clădiri cu o linie impersonală și contururi estompate. Ni se sugerează, desigur, în această manieră a maximei esențializări, a unui laconism plastic ce frizează zgârcenia, o piață din Padova și trebuie să-l credem pe scenograf pe cuvânt.

Acest Shakespeare... botoșănean, cu un Petruchio de clasă, într-un spectacol de sprințară alcătuire regizorală, cu reușite pregnante și unele efecte mai șterse ori rebarbative, îmbogățește spectacologia contemporană cu o înscenare demnă de văzut.

*1988*

## *„Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu*

*Tudor Mușatescu* exprimă cazul – de neinvidiat, poate – al autorului... cu o singură piesă. *Titanic-vals* a absorbit, se pare, în chip tiranic sevele creatoare ale dramaturgului, iar succesul a fost atât de profund și de durabil încât atari circumstanțe favorizante au funcționat mai degrabă ca factori inhibitori decât stimulativi. Ritos,


www.cimec.ro

*George Călinescu* decreta: „Singura piesă de solid succes a lui Tudor Mușatescu (...) este *Titanic-vals*, care poate să pară intelectualului cam populară și simplistă" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982, p. 922). În consecință, i-a acordat 44 de rânduri de analiză, celelalte 7 rânduri fiind consacrate romanului *Mica publicitate*. Mai generos, *Ion Rotaru* admite că sunt valabile două lucrări: „Din întinsa producție rezistă eroziunii timpului „*Titanic-vals și...-Escu*" (*O istorie a literaturii române*, vol. II, București, Editura Minerva, 1972, p. 709). Comprehensiv, Ovid S. Crohmălniceanu extinde analiza și la *Visul unei nopți de iarnă,* dar creditul axiologic este acordat pe jumătate: intriga e „cusută cu ață albă", iar Panait, tatăl eroinei, e o variantă a lui Spirache" (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975, p. 71). Încă din 1939, N. Carandino scria cu subtilă ironie: „...*Tudor Mușatescu* are prea mult spirit și prea mult instinct teatral pentru a sacrifica un gag de dragul unei construcții susceptibile de a interesa eventual posteritatea" (*Teatrul așa cum l-am văzut*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 62). În adevăr, mare risipitor, *Tudor Mușatescu* a scris multe lucruri facile, iar cele solide au inegalități frapante și fisuri vizibile cu ochiul liber. Dar cât spirit, câtă vervă, cât umor în opera acestui dăruit autor! Și câți spectatori n-au plecat fericiți din sală, cuceriți de scânteierile dialogului, de vibrația omenească a personajelor simple, confruntate cu situații dilematice și ieșind învingătoare printr-o benefică lege a compensației!

Scena botoșăneană a fost deci în drept să aducă la rampă comedia bonomă a lui *Tudor Mușatescu*, actualizând pentru generațiile tinere un clasic al perioadei interbelice, un autor acroșant – cum se spune astăzi – cu replica sprintenă, adesea memorabilă. Intriga, destul de fragilă, situațiile comice cu un vag grad de credibilitate – dar mereu antrenante și de bun gust – n-au fost obstacole inhibante pentru actori, just orientați regizoral de


www.cimec.ro

*Constantin Dinischiotu*. Dulcea povestioară a fetei simple, îndrăgostite de romancierul Alexandru Manea, contând pe necesara infuzie de lirism discret și sentimentalism homeopatic, este narată scenic cu aplomb și cu o brumă de detașare interpretativă, oportună în context. Debutanta *Cristina Cherț* (Maria Panait-Doruleț) dezvoltă un joc judicios, cu șăgălnicii și stângăcii studiate, inocent retractil și dulce-ofensiv; postura de fată îndrăgostită îi conferă acea candoare senină și ușoară crispare plină de farmec, definitorii pentru femeia ce se vede nevoită – ea și nu partenerul – să aibă inițiativa. Un debut remarcabil poate fi socotit cel al lui *Tomi Cristin* (Milică Dumitrescu), în rolul tânărului niței aiurit, niței năuc, niței îndrăgostit, mereu în contra-timp, actorul sugerând cu finețe, prin replică și gest, un fond sufletesc mai bogat decât lasă să se întrevadă. Distincție, eleganță dar și un ton de uscăciune sunt detectabile în evoluția lui *Constantin Ghiniță* (Alexandru Manea), poate și fiindcă rolul este generos exact în măsura în care este și ingrat. E mai lesne, desigur, să joci dăruirea afectivă decât să sugerezi cu mijloace puține că ești dispus să primești dragostea cuiva. În linii clare și ferme își trasează personajul *Traian Andrii* (Manole): emisie vocală limpede, mișcare hotărâtă, comic implicit, ironie subțire, autoironie. *Florita Rusu* (Elvira) dezvoltă fine sugestii de senzualitate și sarcasm, în pofida exteriorității șocant decorative și a mișcării dezlânate. Siluete oportune, în alb-negru sau gri, compun *Valerian Răcilă* (Bebe Cristian), *Doru Buzea* (Gogu Panait) – cel de al doilea nerezistând tentației de a șarja în complicitate cu sala – *Elena Coriciuc-Ligi (Natalia Panait), Narcisa Vornicu* (Fanța).

Unele inegalități de ritm și discrepanțe în stilul interpretativ sunt remediabile și putem admite că acest *Mușatescu...* botoșănean este întrutotul de bun augur. Dealtfel, montând recent *Întemeietorii* de Mihai Eminescu, Teatrul din Botoșani probează o dată mai mult că se află într-un moment fast al devenirii sale artistice.

*1989*


www.cimec.ro

# Teatrul Dramatic - Baia Mare

## *„Matca" de Marin Sorescu*

Creația dramatică soresciană intră, se pare, într-o nouă etapă a existenței sale istorico-literare. După observația blând-malițioasă a unui cunoscut critic contemporan, piesele dramaturgului „au încăput" pe mâna regizorilor tineri, preocupați fără false inhibiții să propună noi exegeze scenice, dintr-o perspectivă acut novatoare, dacă nu chiar iconoclastă. Nu discernem nici o nuanță peiorativă în acest „au încăput", dialectica receptării având, cum bine se știe, legile ei foarte precise, de care cronicarul este dator să țină seama. Fidelitatea față de dramaturgia soresciană ni se pare de bun augur și nutrim speranța că interesul artistic față de o creație revelatoare nu se va estompa cu trecerea anilor. Discuția critică de-abia din acest punct poate începe cu folos, preocupată să stabilească genul proxim și diferența specifică ale proaspetelor înscenări, caratul valoric, dimensiunea filosofică și metaforică etc. Sunt, așadar, fără sens și *false probleme* întrebările privind legitimitatea abordării lui Sorescu de către tânăra regie. Au în schimb toată îndreptățirea interogațiile cu privire la atitudinea *creatoare sau ne-creatoare* a regiei tinere, confruntată nu cu bagatele de consum ci cu lucrări de mare profunzime ideatică, de largă anvergură filosofică. A pune în scenă o *dramă ontologică* de calibrul *Matcăi* presupune nu doar curaj regizoral, în sens imediat, ci și o asumare conștientă a unor riscuri multiple, forța tiranică a montărilor anterioare nefiind dintre cele mai mici. La Baia Mare, căutându-se o desprindere pe cont propriu de lecția altora, se lasă impresia că s-a pornit de la *forma spectacolului* spre *miezul problematic* și nu invers. Așa ne explicăm simbolistica bogată, excesul metaforic, plasticizarea opulentă, structura încărcată a

www.cimec.ro

montării, ce dau aspectul unui car greoi, dificil de urnit.

Dacă în interiorul sistemului de obiecte, semne şi simboluri pot fi detectate rostul şi semnificaţia fiecărui element, considerate global acestea intră în relaţie cu greutate, îşi suprapun sensurile şi devin pleonastice. Mizând pe o viziune a *curgerii*, figurând diluviul, acvaticul în expansiune, regizorul a încredinţat actorului *Ştefan Mareş* greaua misiune de a întruchipa un personaj insolit: *Apa.* De-a lungul întregului spectacol interpretul este unduire, alunecare, curgere graţie pantominei, atitudinilor corporale bine studiate, gesticii, mâinilor. Efort lăudabil dar obositor şi monoton, din unghi estetic, anulându-şi înţelesul adânc prin repetare obsedantă. Alunecarea acvatică antrenează prin contaminare şi pe alţii – ceea ce este excesiv. Dacă paturile-leagăn ale protagoniştilor creează iluzia de suspendare şi de mişcare, având îndreptăţirea cuvenită, e mai greu de acceptat purtatul sicriului de colo-colo, într-un chip incoerent. „Furat" de mijloace şi de semne, regizorul a încifrat inutil ţesătura de idei a piesei, metaforizând cu obstinaţie acolo unde s-ar fi cuvenit limpezire şi esenţializare. Este semnificativ, în contextul dat, faptul că o latură importantă a piesei – perspectiva ironico-umoristică asupra morţii – s-a pierdut iar Sorescu iese împuţinat fără să merite. Paradoxal, scăderile vizibile ale montării conţin – ca un sâmbure minuscul dar indubitabil – semnele înzestrării regizorului: capacitatea de plasticizare pregnantă, organizarea unor metafore scenice după un „calapod" personal, crearea senzaţiei de pulsaţie vitală într-un imens spaţiu acvatic. Deocamdată, intenţia aceasta de a-l *citi* apăsat pe Marin Sorescu rămâne în faza de *tentativă* – categoric promiţătoare prin cele câteva potenţialităţi amintite mai sus şi prin curajul opţiunii. *Vasile Constantinescu* (Moşul) este un actor de certă şi verificată înzestrare, probată şi acum într-un spectacol în care s-a aflat cel mai aproape de spiritul teatrului sorescian. În cele mai bune momente ale sale, în acest spectacol, a sugerat cu fineţe dimensiunea ontologică a dramei, fiorul metafizic în faţa morţii şi jovialitatea filosofică a celui ce


www.cimec.ro

*pleacă* înseninat. Demne de stimă – eforturile *Valentinei Livinț* (Irina) de a figura fecunditatea și împlinirea maternității, izbânda vieții asupra diluviului. Păcat că zbuciumul rămâne cel mai adesea terestru, neînfiorat de o undă existențială mai adâncă și că naşterea capătă dimensiunile benigne ale unui fapt divers. În pofida izbânzilor parțiale, destinul dramaturgiei lui Marin Sorescu se află în mâinile unor tineri regizori de astăzi și ale celor ce vor veni după ei.

*Stagiunea 1981-1982*

## Teatrul Tineretului - Piatra Neamț

### *„Milionarul sărac" de Tudor Popescu*

Înainte de a se juca la Piatra Neamț, *Milionarul sărac* a figurat pe afișul câtorva teatre din țară – împrejurare obișnuită în cazul pieselor lui Tudor Popescu, eminent comediograf contemporan, deschis actualității, de o acuitate satirică remarcabilă. Dramaturgul a scris într-un răstimp relativ scurt un număr important de piese, receptate cu aplicație și generozitate de critica specializată și îmbrățișate comprehensiv de publicul spectator. Privirea autorului este penetrantă și deopotrivă lucidă, sfâșiind vălul aparențelor convențional-festiviste și conjuncturale pentru a pătrunde în zona autenticității netrucate, acolo unde măștile cad ineluctabil și personajele își dezvăluie goliciunea morală, „vidul etic" Este semnificativ faptul că întreaga dramaturgie a lui Tudor Popescu are valoarea – implicită – a unei pledoarii în favoarea *autenticității* – imperativ moral căruia i se subsumează prin substanța ideatică și *Milionarul sărac*, subtilă comedie satirică năzuind să vestejească


www.cimec.ro

spiritul mic-burghez, achizitiv şi ipocrit, disimularea factice, lăcomia şi necinstea, exprimate în forme caricatural-groteşti, în grave devieri de la conduita etică. Tâlcul „fabulei" este străveziu: opulenţa întemeiată pe necinstc naşte „monştri" – corpuri străine organismului nostru social. Lumina purificatoare, emanată discret de subtextul piesei, îşi cristalizează fluxul, răzbătând dincolo de straturile semantice superioare, până la conştiinţa spectatorului implicat. Tudor Popescu face dealtfel parte din categoria acelor creatori ce nu-şi subapreciază niciodată cititorul, respectiv, spectatorul, ştiind foarte bine că adevărurile nu pot fi eludate, că mai devreme sau mai târziu ele se impun conştiinţei morale colective. A le escamota echivalează cu dezertarea politico-morală şi intelectuală.

Contând cândva pe distribuţii remarcabile (ubi sunt?...), teatrul nemţean realiza montări de referinţă pentru spectacologia naţională, ratificate axiologic de cei mai exigenţi critici şi cronicari dramatici ai momentului. Lucrurile s-au schimbat întrucâtva, prin plecarea succesivă a unor nume artistice de prim rang, dar a rămas intactă ambiţia colectivului – parţial acoperită – de a depăşi mediocritatea pavoazată, în numele calităţii artistice indubitabile.

Polivalenţa lui *Valeriu Paraschiv* (semnatarul regiei, scenografiei şi ilustraţiei muzicale) putea fi, în cazul *Milionarului sărac,* un argument deplin al reuşitei; condiţie necesară, dar nu suficientă, cum vom vedea imediat, căci spectacolul se organizează pe două premise în bună măsură incompatibile. Pe de o parte, spectacolul este *încărcat*, dacă-l privim din unghi scenografic, pe de alta, este pauper în semnificaţii din perspectiva verticalizării textului, a jocului actoricesc. Cadrul scenografic sugerează cu vizibilă ostentaţie opulenţa: pereţi lambrisaţi, bibliotecă-bar mişcată de butoane şi mecanisme secrete, pat somptuos, manevrabil etc. Jocul actoricesc frizează în schimb simplismul, ca să nu punem la socoteală cele câteva „găselniţe" pitoreşti, cu mare doză de gratuit. Una dintre acestea este bunăoară rezolvarea partiturii actriţei Coca


www.cimec.ro

Bloos: siluetă și gestică orientală, de fachir... feminin, temenele și rostire tărăgănată, toate acestea îmbinate cu pași mărunți de gheișă. Iată pastișe divergente, în registru interpretativ prea eclectic pentru a putea fi socotit conform. Evoluând pe axe accentuat personale – ca să nu spunem personaliste – actorii se impun atenției noastre mai ales ca apariții individuale. Când intră în relație scenică lucrurile nu se mai încheagă și bunele intenții se dizolvă într-o structură metaforică amorfă, indiscernabilă. Rămân desigur, în memoria noastră câteva întruchipări menționabile, realizate de actori talentați. Păcat că – prizonieri ai registrului interpretativ subiectivist – nu izbutesc de această dată să se constituie într-o *echipă*: *Corneliu Dan Borcia* (Dude), riguros, jucând strâns și exact, *Avram Birău*(Surdu), *Liviu Timuș* (Iordan), „prinzând" mixtura de vulgaritate, suficiență și slugărnicie inabil mascată a îmbogățitului, *Coca Bloos* (Tița), *Romeo Tudor* (Cornel), *Tatiana Ionesi* (Nuța), plictisit-abulică la început și de o însuflețire factice mai apoi, *Paul Chirilă* (Tincu), dinamic în rolul vecinului agasant dar jucând mereu în stil tadiționalist-desuet, discordant, *Gheorghe Birău* (Locotenentul), decorativ și rigid, cu unele note juste. ...Și mai rămân câteva replici sclipitoare ale dramaturgului, ca un avertisment neliniștitor...

*Stagiunea 1983-1984*


www.cimec.ro

# Teatrul Național din Târgu-Mureș (Secția română)

## *„Moartea accidentală a unui rebel" de Dario Fo*

În două fraze pertinente, Angela Ioan, tălmăcitoarea în românește a piesei lui Dario Fo, fixează principalele caracteristici ale teatrului acestui personaj insolit al Italiei contemporane: „Recuperând temele și modalitățile *commediei dell'arte* și îndeosebi ale farsei populare, precum și ale vodevilului secolului trecut, Fo a reușit să le îmbine cu resursele moderne ale teatrului lui Brecht și ale teatrului absurdului și, din acest impact, să formeze un stil cu totul personal și caracteristic, care deschide o perspectivă ciudată în panoramicul teatrului italian contemporan. Un stil care îi e propriu „fenomenului Fo", străbătut de un umor irezistibil, tandru și veninos, straniu și burlesc, lucid și visător, sprijinit de o tehnică ingenioasă în redactarea piesei și a spectacolului" Când vine vorba de Dario Fo sunt amintite.numaidecât cele câteva adevăruri bine consolidate, din categoria *ideilor primite* (*idei-de-gata*, cum ar spune un scriitor contemporan, locuitor al Banatului): substanța politică a teatrului, polivalența autorului (actor, regizor, scenograf, dramaturg, interpret al propriilor piese), spațiile predilecte ale reprezentanților (stadioane, estrade în aer liber, în preajma fabricilor) ș. a.

Opțiunea repertorială a teatrului târgu-mureșean este desigur legitimă, ca orice opțiune nutrită din fondul valoros al dramaturgiei naționale sau universale. Aducerea lui Dario Fo în spațiul teatral românesc probează acuitatea și actualitatea unei dramaturgii implântate în *politic,* incitante, corosive, necesare.


www.cimec.ro

*Moartea accidentală a unui rebel* demontează mecanismul represiunii polițienești printr-o subtilă gradare a efectelor teatrale, cu o rar obișnuită pătrundere, valorificând în chip neașteptat resursele comicului, radiografiind cu exactitate un sistem politic putred, corupt, capabil de cameleonice metamorfoze pentru a-și menține lustrul de respectabilitate. Privirea lui Dario Fo este necruțătoare, dezvăluind un spațiu al terorii bine deghizate, al mașinațiilor de culise, al deturnării adevărului, al echilibristicii comportamentale și compromisului. Insinuarea Nebunului în angrenajul polițienesc este pretextul-cheie pentru configurarea implicită a unui malițios și deopotrivă corosiv rechizitoriu.

O asemenea partitură dramatică l-a incitat pe *Dan Alecsandrescu,* semnatarul regiei, realizatorul unui spectacol cu multe virtuți și cu unele scăderi. Reținând o sugestie prețioasă a autorului, regizorul a asigurat montării un ritm susținut, fără sincope și discontinuități vizibile, de la rostirea replicii și până la mișcarea scenică. Spectacolul este lucrat cu profesionalitate și precizie, aproape pedant, fără a fi omise elemente benigne, dozajul efectelor, crescendo-ul acțiunii, tăcerile tensionate, izbucnirile revelatoare, Metaforizarea este minimă, cadrul scenografic – sumar, auster, de o sobrietate impersonală, făcând să lunece privirea peste el ca peste un perete alb. *Epaminonda Tiotiu* n-a fost în cea mai inspirată zi proiectându-l, realizând ceea ce se spune îndeobște că este un lucru onest și fără mari pretenții. Ciudat! Între jocul debordant al trupei și decorul cam inexpresiv se creează o discrepanță ce devine supărătoare pe măsura scurgerii minutelor. Am dori parcă să-i vedem transportați pe acești talentați actori într-un alt spațiu de joc, acolo unde ei ar putea să intre în rezonanță cu obiectele și să comunice credibil.

Spre marea noastră bucurie, spectacolul aduce în prim plan silueta unui mare actor, *Cornel Popescu* (Nebunul), unul dintre acei interpreți ce ne entuziasmează din când în când și ne fac să iubim teatrul cu întreaga noastră făptură lăuntrică. Se produc pe scenă: o


www.cimec.ro

mare vocație actoricească, o inteligență ascuțită, o intuiție rară. Întrupările succesive ale actorului (nebun, judecător, polițist, episcop) nu au pitorescul facil al atâtor compoziții de gen ci rigoarea, acuratețea artistică, precizia și eleganța unui fin șlefuitor. Una din sugestiile autorului se materializează scenic în modul cel mai sclipitor cu putință: „...lucrurile pe care le spune (nebunul, n.n.) sunt îngrozitor de dramatice, dar personajul este complet abstract, nebun, incongruent și, înainte de toate, improbabil" Din păcate, se produc în scenă discrepanțe greu de contracarat: decalajul dintre jocul interpreților, o nedorită denivelare, un hiatus de care firește protagonistul nu este vinovat. Într-un sistem al judecăților critice relative faptul nu poate fi considerat o fatalitate și poate fi cântărit în normalitatea sa. *Mihai Gingulescu* (Chestorul) a pastișat (cu timiditate!) procedeele interpretative ale unui inegalabil monstru sacru: *Toma Caragiu*. Este singurul detaliu particularizant într-o evoluție fără nici un alt semn de recunoaștere. „Tăcerile" lui *Ioan Cristian* (Agentul) sunt inspirate și sugestive, ca un *pachet* de potențialități ce ascund tot atâtea surprize. Când însă actorul deschide gura, lucrurile cad în platitudine. Un actor de talent, *Ion Fiscuteanu* (Comisarul sportiv) și-a „îngroșat" partitura și a fost în câteva rânduri ex-centric rolului. A spune despre *Constantin Doljan* (Comisarul Bartozzo) și *Dorina Păunescu* (Ziarista) că și-au făcut datoria este în același timp prea mult și prea puțin.

Dan Alecsandrescu a câștigat „pariul" cu publicul său, dar spectacolul se fixează în memorie prin cel mai banal și mai încântător nume: Cornel Popescu.

*Stagiunea 1980-1981*


www.cimec.ro

# Teatrul Dramatic – Braşov

## *„Cine sunt eu?" (Doamna din Dubuque) de Edward Albee*

Când ambiția în materie de repertoriu este dublată de luciditate şi de discernământ estetic, lucrurile se înscriu pe făgaşul normalității. Teatrul braşovean a găsit cheia acestei *normalități* optând pentru piesa cunoscutului şi valorosului (oricâte controverse s-ar purta în jurul personalității sale) dramaturg american Edward Albee. *Doamna din Dubuque,* lansată, în premieră absolută la Braşov sub titlul *Cine sunt eu*?, ne propune un univers problematic înrudit cu cel din *Totul în grăină* şi *Cui i-e frică de Virginia Woolf*? Reapar câteva motive şi câteva obsesii bine consolidate ale dramaturgului şi se poate spune că Albee sondează obstinat de fiecare dată acelaşi *strat* tulburător de umanitate. Un dramaturg – s-a spus despre el – aspru, crud, „demitizant" (dacă termenul mai poate spune ceva în momentul de față), căutând în subconştient raza de soare, încorporând în această căutare vibrațiile tragice ale disperării şi ale absurdului existenței. Fraza lui Andrei Bantaş reprodusă în caietul-program, ni se pare exactă: „...Albee aduce în deprimantul şi sumbrul existențialism al occidentului încrederea în rațiune, în gingăşia sentimentelor umane, în eficiența lor, spre a lumina şi înfrumuseța viața" Nota particularizantă, în cazul piesei de față, este dată de *ideea thanatică*, proiectată pe fondul lesne recognoscibil al societății americane contemporane, în care unui abis social puternic alienant îi corespunde abisul psihologic, în care se zbat indivizi debusolați, aflați într-o permanentă şi dureroasă căutare a sensului vieții şi a propriei identități.

Sedus de text, de potențialitățile conținute, regizorul *Eugen Mercus* a tins spre configurarea unui evantai de nuanțări ideatico-



www.cimec.ro

metaforice, ambiționând să încorporeze interogațiile fundamentale: în ce fel de lume trăim? cum să învățăm să murim? ce înțelesuri poate avea singurătatea consumată în colectiv? până unde poate fi împins jocul fulgurant dintre exuberanță și melancolie? unde este granița fragilă dintre veselie și tristețe? Unele dintre ele transpar în spectacolul brașovean, căruia i se pot releva acuratețea stilistică și limpezimea desenului de ansamblu, la configurarea acestuia din urmă având o anume contribuție scenografa *Tatiana Manolescu-Uleu*. Spunem *anume contribuție* fiindcă altminteri cadrul ni s-a părut impersonal, cu rezolvări de rutină, conceput într-o expresie plastică ce nu descătușează fantezia. Spectacolul facilitează circulația ideilor, are pe alocuri chiar o benefică sprinteneală, un dinamism „nefăcut", transferând spre sală o cantitate anumită de emoție. Rămâne deficitar în trasarea fermă a reliefului caracterologic al personajelor, în adâncirea semnificațiilor, în capacitatea de declanșare a reveberațiilor sufletești. Partea a doua a montării este sub raportul expresivității mai „strânsă", mai organizată, indicând cu suficientă precizie potențele și deopotrivă potențialitățile trupei brașovene. Cel mai izbutit rol este fără îndoială cel conturat de tânăra actriță *Victoria Cociaș-Șerban* (Elisabeth) – realmente o revelație prin stil, distincție, exactitate, stăpânirea mijloacelor expresive, dicție. Surprinzătoarea ei maturitate artistică se întemeiază pe buna cunoaștere a posibilităților proprii de evoluție, pe *economicitate*, altfel spus, pe refuzul ferm al redundanței în exprimarea scenică. N-am detectat și la ceilalți interpreți, din păcate, această preocupare pentru cizelarea infinitezimală a rolului, rezultatele arătându-se inegale de la un actor la altul. *Dan Săndulescu* (Sam) – actor de travaliu, experimentat și dezinvolt – n-a avut acum profunzimea necesară; *Nicolae C. Nicolae* (Fred) „îngroașă" și simplifică; *Mircea Andreescu* (Edgar) expune o mască afectant-pudrată; *Paula Ionescu* (Carol) vibrează credibil mai cu seamă în clipele când „uită" – voluntar – că este decorativă; *Ion Jugureanu* (Oscar) se joacă pe


www.cimec.ro

sine, în exacte dozaje afectiv-temperamentale. *Luminița Blănaru* (Jo) este suav-devitalizată și se alintă scenic. *Nina Zăinescu* (Lucinda) are stridențe ce pot fi – plauzibil – și ale eroinei dar într-o măsură și ale ei însăși. O stare de exasperare existențială și o surdă revoltă contra destinului se transmit câteodată prin fibrele intime ale spectacolului, ceea ce ne face să regretăm că montarea brașoveană n-a putut urca o treaptă mai sus. *O treaptă calitativă.*

*Stagiunea 1981-1982*

## Teatrul Dramatic „Bacovia" – Bacău

### *„De ce dormi, iubito?" de Jos Vandeloo*

Teatrul din Bacău a realizat în ultimii ani interesante spectacole de studio, mărturisind o predilecție ce-i stă bine. Ne amintim cu plăcere de un incitant Strindberg (*Domnișoara Iulia*), primit cu receptivitate de critica teatrală, acea critică dornică să salute comprehensiv tentativele novatoare, având credința că „laboratorul" teatral nu este teritoriul exhibițiilor (sunt și opinii de acest gen!) ci al încercărilor ce se pot valida axiologic. Nu în fiecare zi teatrul de studio naște capodopere – este dealtfel o imposibilitate practică – dar întreține un climat de căutări și un tonus juvenil, de care și teatrele situate în afara Capitalei au nevoie. O curiozitate legitimă animă spectatorul în cazul acestei montări de studio – *De ce dormi, iubito*? (cu atât mai mult cu cât dramaturgul este puțin cunoscut în România), iar ca premieră pe țară îi potențează interesul. Din acest unghi, opțiunea repertorială a scenei băcăuane își găsește îndreptățirea și se recomandă de la sine.

Un cuplu conjugal ce se „claustrează" de bunăvoie, într-un


www.cimec.ro

week-end prelungit, spre a-şi delimita poziţia în raport cu lumea înconjurătoare, reprezintă o premisă dintre cele mai seducătoare. Convenţia propusă nu e o piedică insurmontabilă în calea dezvăluirilor şi mărturisirilor celor mai fruste şi mai sincere; personajele nu par deloc incomodate de condiţia ce şi-au asumat-o şi devorează clipele cu o frenezie vitală molipsitoare. Ele par angrenate într-o cursă contracronometru pentru redescoperirea eului ameninţat de înstrăinare, tânjesc după ceva anume, îşi pun întrebări, persiflează scorţoşenia lumii, duplicitatea, egoismul; interogaţiile, în pofida aerului ştrengăresc-inconformist şi demitizant-facil, sugerează într-un mod deloc „încliftat" obsesii grave ale timpului contemporan: înarmarea, agresiunea spiritului militarist, pericolul alienării umane, aspiraţia către puritate şi tandreţe. Pojghiţa subţire a seriozităţii se sparge des, „jocul" în doi organizându-se în funcţie de o capricioasă capacitate asociativă – disociativă, cu poziţii şi alternanţe derutante *grav-glumeţ*. Realitatea perturbatoare, depersonalizantă, năvăleşte cu forţă în interiorul „edenului" conjugal – semn că o izolare în absolut nu este posibilă. Cuplul recompune la rândul său o realitate ambivalentă, regăsită în ecuaţia micilor neînţelegeri şi discnsiuni cotidiene, pe de o parte, pe de altă parte, în rezistenţa la factorii alienanţi. Este lesne de presupus dificultatea interpretării într-un registru de uşoară ambiguitate, cu rapide schimbări de tonalitate şi cu toată acea desfăşurare de vervă, într-o incontinentă revărsare verbală. Cuplul regizoral *Geirun Ţino – Mircea Creţu* a gândit desfăşurarea dramatică în funcţie de spaţiul de joc, căruia i-a acordat multă atenţie şi, cum s-a văzut până la urmă, o mare importanţă. Este – după afirmaţia lui Geirun Ţino – un *decor cinetic*, amintind jocurile de constucţie ale copiilor, plasat într-un spaţiu neutru-familiar. Interpreţii principali, *Mircea Creţu* (dublă ipostază, aşadar) şi *Anca Alecsandra*, *El* şi *Ea,* par adânc familiarizaţi cu acest cadru, propunându-ne o partitură domestică din care nu lipseşte nimic: jocul măştii, fandoseala aristocratică, gâlceava măruntă, jocul erotic, ipostaza cazonă, mimarea gravităţii,


www.cimec.ro

dansul lasciv etc. Ei sunt volubili şi plini de vervă, voioşi şi meditativi, capricioşi şi imprevizibili. Efortul de a menține trează atenția sălii timp de două ore, preocuparea pentru nuanțare şi expresivitate se cuvin relevate numaidecât. De aceea nu înțelegem de ce a fost nevoie în acest spectacol de câteva... insinuări licențioase, care nu aduc un spor pe planul înțelegerii ci doar chicoteli insalubre în sală. Altminteri, bunul-gust şi coerența spectaculară au deținut ponderea într-o montare ce nu rămâne un simplu act ambițios, găsind mai repede decât alte înscenări calea spre inima spectatorului.

*Stagiunea 1980-1981*

## Compania Teatrală "Cia" din Sao Paolo, Brazilia

## *„Quadri matzi"( „Patru paiațe") de Eduardo Amos Compania "Razoes Inversas" din Sao Paolo, Brazilia „A bilha quebrade" („Ulciorul sfărâmat") de Heinrich von Kleist*

Satisfacția spectatorului obiectiv, care iubeşte teatrul şi caută mai rar noduri în papură, a fost, între altele, aceea de a vedea pe scenă două trupe braziliene – eveniment inedit, o premieră absolută în existența de decenii a galei internaționale a teatrelor de comedie din cadrul Festivalului „Constantin Tănase" Cele două spectacole, având aură exotică în comparație cu teatrul european, au fost alăturate din rațiuni mai degrabă pragmatice decât estetice. Fiindcă – trebuie să admitem – nici o legătură artistică, stilistică, semantică


www.cimec.ro

nu se poate stabili între „Patru paiațe" de Eduardo Amos și „Ulciorul sfărâmat" al celebrului Kleist. Prima montare, aparținând Companiei teatrale „CIA" din Sao Paolo, pornește de la un pretext mărunt, chiar derizoriu și se menține în acest spațiu „securizant" până la sfârșit. Este povestea, „subțirică" și la propriu și la figurat, a patru clovni surprinși intempestiv de furtună și care, într-un adăpost aleatoriu, improvizează din plăcerea jocului, pentru a-și trece timpul în mod agreabil. Spre a umple satisfăcător golurile unei acțiuni atât de „aerisite", actorii improvizează cu fervoare, cu plăcere și spontaneitate latino-americană, în maniera commediei dell'arte, exersează tehnica gag-ului, cântă în grup, uneori foarte inspirat, gesticulează exuberant, fac pantomimă, se alintă scenic fără excese și, din când în când, nu uită să plaseze, cu o inocență studiată, spre deliciul publicului, românescul „Plouă!" Aș zice că obstacolul lingvistic n-a fost insurmontabil și că portugheza-braziliana interpreților a reverberat pe scenă în chip familiar, desigur, nu sub raport semantic (lucru imposibil, dealtfel, limba rămânând criptică pentru toată lumea), ci în conexiune cu celelalte componente ale spectacolului: cadru scenografic, muzică, ecleraj, mișcarea actorilor, gestică etc. Atât cât s-a putut pricepe ca întreg coerent și valid esteticește (minus sensul replicilor), spectacolul s-a dovedit agreabil, jucăuș, cu oportune "oaze" de tristețe clovnească, sensibilă, omenească și de o luminozitate... sud-americană.

Dacă informațiile noastre sunt exacte, au evoluat – în tușe comice persuasive – *Bete Dorgan, Thais Ferrara, Noemia Duarte* și *Walmir Santana.* Regizorul s-a dovedit o prezență discretă (numele său este *Cristiane Paoli-Quito*), lăsând actorii să-și etaleze disponibilitățile scenice cu o firească dezinvoltură.

Nici o legătură de cauzalitate estetică nu se poate, așadar, stabili între "Patru paiațe" și "Ulciorul sfărâmat", alăturarea rămânând strict accidentală și dictată de rațiuni spectacologice. Nu putem să nu observăm că viziunea regizorală (semnată de *Mario Aurelio*) are drept axă o contemporaneizare puternică a


www.cimec.ro

clasicizatului *Kleist,* vizibilă cu deosebire la nivelul jocului actoricesc, al asumării unor partituri ce îmbină inextricabil *comicul* cu *dramaticul* şi *grotescul* cu *sarcasticul*. Impresia de structură scenică factice se insinuează treptat la nivelul percepției globale, în pofida prestigiului consolidat al piesei şi a rigorii ce a prezidat travaliul trupei. Regizorul a mizat prea mult pe soluția inconformismului, a şocului iconoclast, a despărțirii cu orice chip de canoane, a „demitizării" continue, fără „remitizare" O „insolență" interpretativă, câteodată îndoielnică, o „detaşare" simili-brechtiană pândită de uscăciune au „deturnat" oarecum spectacolul de la intențiile inițiale – dacă acestea au existat cu adevărat şi urmau să se organizeze în registru grav. Dar povestea lui *Kleist* – oferită spectatorilor ca „uvertură" în traducere românească, secvență cu secvență, în lectura unei voci feminine (soluție discutabilă estetic, dar necesară practic) a pulsat câteodată credibil şi ne-a emoționat. Austeritatea cadrului scenografic, pentru a sugera un tribunal justițiar, ni s-a părut oportună. După cum ne-au rămas pe retină siluetele interpreților şi vibrația indicibilă a textului. Paradoxul aparține regizorului, care a avut un scop precis şi l-a mărturisit cu franchețe: „Obiectivul întregului spectacol este de a crea atmosferă, de a face ca lumea să râdă"

*1994*


www.cimec.ro

# Teatrul „Victor Ion Popa" – Bârlad

## *„Să nu-ți faci prăvălie cu scară!" de Eugen Barbu*

N-a fost greu să se observe la timpul cuvenit că textul dramatic al lui Eugen Barbu se nutreşte din acelaşi filon forat cu strălucire altădată de prozator: lumea mahalalei bucureştene cu pitorescul ei indicibil, cu aromele şi fauna-i colcăitoare, frenetică, fascinantă. În cazul piesei, „eşantionul" uman este extras însă din categoria cârciumarilor avuți şi proiectat pe ecranul agitat al anilor 1942-1944. Percepem o lume crepusculară, trăindu-şi ultimele zvâcniri, bâjbâind larvar în căutarea unor certitudini care n-au cum să existe, condamnată de „tăvălugul istoriei" la ineluctabilă dispariție. Similitudinile dintre proza şi teatrul scriitorului pot fi împinse mai departe, funcționând pe principiul vaselor comunicante: personaje ale prozei trec în teatru, semn al organicității operei. Domnişoara Aurica (eroina antologicei nuvele) apare şi aici, marcată de aceleaşi ticuri de fată bătrână, maniacă, timidă, inhibată, obsedată de fabuloase proiecte matrimoniale. Gică-Hau-Hau este şi el o cunoştință mai veche, ipostaziat aici ca vestitor al apusului negustorimii, un fel de „trâmbițaş al destinului" Înlăuntrul replicii detectăm timbrul inconfundabil al prozei: „Când s-a născut – zice Elena Domnişor despre fiul ei, Dumitru – era să-l omoare moaşa, abia l-am salvat. Poate de aceea l-am iubit atât. Pe Vasile nu l-am vrut. Enache a ținut. Doi copii sunt două griji. El seamănă cu răposatul. Apucător, rău, câinos, pe când Dumitru e altfel. Nu adună, ca ai noştri, să nu fi fost în burta mea aş fi crezut că e luat de la leagăn. E mai subțire. Are ceva de femeie în el, e slab şi bicisnic, dar cu suflet ales, nu e grosolan, nu înjură birjăreşte ca Vasile, parcă-i boier" (Eugen Barbu: *Teatru,* Editura pentru


www.cimec.ro

literatură, Bucureşti, 1968, p. 119)

Caracterologic, personajele ies în relief, au individualitate şi se reţin: bătrâna Elena Domnişor, „coana mare", stâlpul familiei, întruchiparea autorităţii, femeia energică, virilă, bigotă, ipocrită; Dumitru – decrepit, alcoolic, abulic („Aer de om dezechilibrat" – indică autorul); Vasile – cupid, brutal; Domnica – voluptoasă, cinică, acaparatoare; Ionică – escroc sentimental, parior, fante de mahala, mimând cultura, un Rică Venturiano din speţa mai joasă; Silvia, romanţioasă, naivă, cu zvâcniri de demnitate; Alexandru – găunos, fanfaron; Lina – exponenta bunului simţ popular.

N-am putea vorbi de un pronunţat „impact creator" regizor-actori, dar nici de o întâlnire totalmente neutră. Acordul regizorului cu scenograful a fost, în orice caz, unul din cele mai fericite. Pentru a facilita desfăşurarea alternativă, rapidă a două tablouri scenice, arh. *Traian Niţescu* a conceput o structură etajată, funcţional-estetică. Mansarda Silviei, cu deschidere spre sală, îşi sporeşte în context semnificaţia. Gândul adânc a fost acela de a sugera zidurile unui imobil al claustrării, din care o ieşire – pentru clasa negustorească – este imposibilă. Plasticizarea nu atinge „calofilia", iar sordidul lumii investigate critic este fin sugerat.

Jocul trupei stă sub semnul echilibrului interpretativ. Tentativele „solistice" nu i-au încercat pe protagonişti, care marchează evoluţii subsumate coerenţei regizorale (director de scenă: *Cristian Nacu). Vîrgil Leahu* (Gică-Hau-Hau) şi-a asumat personajul, restituindu-i pitorescul, verva şi dinamismul; *Ştefan Tivodaru* (Dumitru Domnişor) ştie să alterneze, fără hiatus-uri iritante, stările de luciditate cu cele de abulie tâmpă; *Elena Petrican* (Domnica) strecoară în scenă o undă lascivă; *Milena Rizescu* (Domnişoara Aurica) „prinde" câteodată ticurile fetei bătrâne; *Aurelian Napu* (Ionică Pară) este uscat şi glacial, evitând inspirat caricatura; *Lily Popa* (Silvia) este prea frumoasă pentru acest rol; exactă în ceea ce face, ea uită câteodată uşoara infirmitate a personajului; *Gabriel Constantinescu* (Alexandru) a intuit eroul;


www.cimec.ro

replica *Marinei Banu* (Elena Domnişor) rămâne în suferinţă; *Aurel Ionescu* (Vasile) este linear, monoton, de o încrâncenare excesivă; *Smaranda Herford* (Lina), exterioară, crispată. Păcat. Un spectacol „caligrafiat" cu profesionalitate, fără urmări estetice revelatoare.

*Stagiunea 1977-1978*

## *„Luna dezmoştenitilor" de Eugene O'Neill*

*Luna dezmoştenitilor* sau *Luna pentru cei dezmoşteniţi*, piesă în patru acte, scrisă în 1942 (sau 1943, variaţie de an întâlnită în *Eugene O'Neill –Teatru*, vol. I-III, 1968, studiu introductiv de Petru Comarnescu, admirator al marelui dramaturg american şi competent exeget), publicată în 1952 şi pusă în scenă pentru prima dată la 20 februarie 1947 în Ohio – S.U.A., relevă marea calitate a lui O'Neill „de a îmbina sau opune asprimea, duritatea vieţii cu o anumită suavitate şi duioşie" (Petru Comarnescu). Fusese proiectată ca parte alcătuitoare a unui amplu ciclu, neterminat: *Povestea unor posesori care s-au deposedat ei înşişi.* Inserturile autobiografice sunt neîndoielnice. Acelaşi exeget nota: „Cu gândul la fratele său, James, autorul a scris drama *Luna pentru cei dezmoşteniţi...*" Viziunea tragică asupra existenţei, individualismul, biologicul, vitalitatea şi complexitatea personajelor, coexistenţa înlăuntrul aceleiaşi fiinţe a instinctelor primare, pe de o parte, a duioşiei, suavităţii, gingăşiei, pe de alta, ecourile propriei existenţe, profunzimea sondajelor psihologice, confruntarea dureros-patetică a realităţii curente cu valorile morale cele mai înalte, măreţia şi mizeria umană turnate în imagini frapante – sunt coordonatele, devenite locuri comune în comentariile critice, ale creaţiei lui O'Neill, acest fecund re-creator al tragediei în secolul al XX-lea, cum a fost supranumit. S-a spus, nu întâmplător, despre O'Neill că a readus dramaturgia în prima linie, acolo unde poezia şi proza


www.cimec.ro

deținеau poziții solide. Teatrul său conține o impresionantă cantitate de „substanță umană", are „greutate materială", dacă putem spune așa, mustește de viață și de idei (obiecția că dramaturgul n-are idei rămâne strict speculativă), presupune o lectură fidelă, simpatetică. Piesele, inclusiv cea de față, abundă în nuanțări privind condiția psihologică a personajelor, atitudinea, contextul, atmosfera, dând impresia unor romane concentrate. Eroii lui O'Neill au o tulburătoare adâncime a omenescului. Fermierul Phil Hogan are un fond inefabil de omenie, mascând grija pentru fiică sub o crustă de venalitate. Josie Hogan își sprijină structura pe ambiguitate; pură în esență, ea joacă „rolul" stricatei, evoluând pe o traiectorie sinuoasă, până la a-și preciza menirea: „O, Jim, poate că dragostea mea ar putea să te mai salveze, dacă ai vrea!" James Tyrone-junior, desfrânatul petrecăreț, este cuprins de remușcări pentru viața dusă, obsedat de *monștrii depravării*, sensibil și comprehensiv în momentele de luciditate și lirism, dornic să se salveze dar neputând fi salvat căci era dinainte „mort"

Primul O'Neill montat la Bârlad este un eveniment ce se cuvine salutat ca atare: ca un act temerar și în același timp necesar. Regizorul *Cristian Nacu* preciza în caietul-program: „Ideea mea centrală este tocmai (...) purificarea înțeleaptă prin înțelegerea condiției umane, prin meditația asupra ei. De aceea mi-am imaginat în final că după atâta durere oamenii simt instinctual nevoia de senin și încep un joc ca de copii. Poate ca un manifest pentru liniște, pace sufletească și puritate. Aceasta sper să pună în evidență catharsis-ul" Gând înalt, ambițios, pe care recentul spectacol îl acoperă în mai mică măsură. Directorul de scenă a operat dislocări ale materialului și a procedat prin renunțare. A introdus unele detalii fără strictă funcționalitate artistică (ex. spălatul îndelung al rufelor). A rezultat un O'Neill împuținat ca substanță și sub raportul nuanțării. Caracterizări de finețe, precizări ce fixează o atitudine, justifică un gest, adâncesc semnificația unei priviri s-au volatilizat. Curios e cum se produce o nedorită nivelare a reliefului psihologic,


www.cimec.ro

ecuația familială, fin nuanțată, propusă de autor trecând în spectacolul bârlădean în gâlceavă măruntă, cu inserturi glumețe, de efect imediat și „cârlige" derizorii. Marea miză morală a operei, înalta ei vibrație existențială, tragismul se estompează, coboară la proporții modice, devin mai puțin importante. Participăm la un conflict vătuit, surdinizat, împuținat din unghiul valențelor morale purificatoare.

Altminteri, travaliul actoricesc este stimabil și demn de consemnat. Interpreții au avut partituri extrem de pretențioase, care presupun multă experiență, capacitate de nuanțare, forță expresivă. *Titorel Pătrașcu* (Phil Hogan) creează un fermier cu priviri viclene și exclamații elocvente, gesticulând când fals-patetic, când cu sinceră vehemență, un tată cu o bună doză de cinism „făcut", verbios și gălăgios, aci cufundat într-o tăcere ursuză, în aburii beției, aci de o bravadă exterioară, belicoasă. *Lily Popa* (Josie Hogan) a avut o misiune dintre cele mai grele, de care s-a achitat parțial. Nu lipsesc accentele de artificiozitate: îngroșându-și vocea, pentru a fi mai credibilă în rolul femeii dure și stricate, și-a îndepărtat concomitent orice urmă de feminitate, trasând chipul unei femei rudimentar-încrâncenate. Momentele de lirism, scenele sentimental-intime i-au „ieșit" mai bine. *Aurelian Napu* (James Tyrone-junior) compune un Jim linear, monoton, buimac, distins, anti-patetic, de o precizie impecabilă dar fără vibrație tulburătoare. Marile furtuni lăuntrice nu ajung la suprafață. Nu întâmplător regizorul a căutat un factor de compensație pentru a sugera *monștrii depravării*: o bandă sonoră cu icneli feminine, chicoteli lascive, clinchete de pahare – trimitere explicită spre un spațiu al pierzaniei. *Gabriel Constantinescu*, în rolul bogătașului fanfaron, este decorativ și exact. În plan scenografic, privim o casă în vag echilibru, sugerând decrepitudinea, un copac cu trunchi contorsionat, răsucit dureros, un fundal ce ne trimite la ținuturi aride, bolovănoase. Lucrurile suferă de exces de explicitare, simbolurile fiind de tot transparente. Spectacolul nu are forța tulburătoare a operei. drama coboară ici-


www.cimec.ro

colo (surpriză!) în comedie uşurică. Umorul scânteietor, amar-cinic, trece – prin retortele nevăzute ale spectacolului – în glume cu bătaie scurtă.

Făcându-şi un punct de onoare din montarea unui O'Neill, teatrul bârlădean n-a găsit (deocamdată) soluțiile pentru a ajunge la ultimele consecințe estetice.

*Stagiunea 1978-1979*

## *„Vlaicu-Vodă" de Al. Davila*

În sfârşit, o deschidere de stagiune demnă de condiția artistică a unui teatru, după atâtea recitaluri (uneori simple improvizații grăbite care „bifau" un punct din program) şi după reluări ale unor spectacole lansate în pripă pe *potoul* stagiunilor precedente! Instituția bârlădeană s-a oprit la o capodoperă a repertoriului nostru clasic. Superlativul a fost rostit de G. Călinescu („Unica dramă a lui Davila (...) e o capodoperă", *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, 1982, p. 655), aşa încât argumentația axiologică devine superfluă.

Regizorul *Cristian Nacu* a abordat textul din unghiul fidelității, înfrânându-şi pornirile iconoclaste, restituindu-i sensurile principale, accentuând semnificațiile patriotice, ocolind – în cazul voievodului Vlaicu – ecuația machiavelică, organizând cu profesionalitate câmpurile de forță ale montării, momentele „tari", dezbaterile de grup. Pe alocuri, demonstrația regizorală este prea cuminte, având puncte stagnante şi scăderi de tensiune; grupurile boiereşti sunt cam statice şi inexpresive, dislocările de personaje se fac cu anume anevoinți, dar impresia de ansamblu este agreabilă şi finalurile câtorva tablouri ne emoționează. Nu încape discuție că scenografa *Adriana Raicu-Petre* a prins un moment fast al carierei, concepând un cadru sugestiv-metaforic, expresiv în simbolistica sa


www.cimec.ro

înaltă. Refuzând „restituirea arheologică", ea a sugerat cu finețe tenebrele și încrâncenările epocii (modulul compus din butuci, un lanț, o secure enormă concentrează elocvent atare conotații) și a închegat atmosfera unui interior domnesc auster, cu obiecte ce-și au rostul exact în scenă, nu incifrează ci clarifică tâlcul întâmplărilor. Figurile voievodale pictate pe lungi fâșii de pânză (sugestia picturilor murale) pot trezi bănuiala unei inadvertențe cronologice, ele simbolizând marii apărători ai gliei străbune care sunt – nu-i așa?! – *ulteriori* epocii lui Vlaicu-Vodă (suntem abia la 1370). Scenografa își argumentează ideea călăuzitoare, voind a arăta continuitatea și devenirea neamului în pofida vicisitudinilor istoriei, proiectând epoca în... viitor, contemporaneizând-o. Este un mod plauzibil de a pune problema și un fapt rămâne indubitabil: această scenografie esențializată îl ajută pe regizor în demersul său, în trasarea coordonatelor distincte ale epocii și în plasarea adecvată a dramei într-un spațiu conform.

Interpretările actoricești sunt fatal inegale. *Constantin Petrican* (Vlaicu-Vodă) a conceput și realizat un domnitor cerebral, meditativ, solemn, persuasiv, a cărui artă de a cârmui se sprijină pe înțelepciune, moderație, tact, diplomație, actorul *actualizându-și* cu măsură personajul, evitând notele ostentativ moderne, discordante. Vlaicu este o minte lucidă și pătrunzătoare, un patriot cu știința trecerii prin „furcile caudine" ale vremii sale, un vizionar ce simte puternicul umăr al poporului, simbolizat de Rumân-Grue. Mișcarea în scenă este maiestuoasă, dicția – limpede, atitudinea corporală – riguroasă. Protagonistul a dus greul spectacolului, potențând accentele, subliniind sensurile adânci ale piesei, trăind cu sensibilitate și vibrație destinul eroului, în pofida notei afectat-patetice din unele momente. Reușita sa este aceea a maturității sigure de sine și a profesionalității cristalizate. Interpretarea *Elenei Petrican* (Doamna Clara) acoperă numai parțial ecuația personajului. Vedem în scenă femeia energică, tiranică, dominatoare, tenace. În schimb, ființa malefică, femeia vicleană,


www.cimec.ro

insinuantă, felină, veninoasă, ce-şi pândeşte prada şi caută în taină ocazia favorabilă, uneltitoarea tenebroasă sunt fațete ce transpar cu dificultate ori sunt doar presupuse de spectator. *Doru Zaharia* (Mircea Basarab) joacă modern-degajat, nonşalant, cu siguranță studiată ce devine câteodată poză. Este convingător pe întinderea partiturii îndeosebi în scenele de desfăşurare locvace, în discursurile virile în fața boierilor şi mai puțin în cele de intimitate erotică. Uneori firul de legătură cu partenerii se rupe şi interpretul ia jocul pe cont propriu, conlucrând fără convingere. Evoluția actorului rămâne meritorie într-un rol socotit îndeobşte ingrat. *Lili Popa-Alexiu* (Domnița Anca) sugerează trăirile fetei îndrăgostite cu o patimă reținută, cenzurându-şi pornirile patetice. Intuiția a ajutat-o să evite rezolvările artificioase şi poza desuet –sentimentală. Un rol interesant realizează *Marian Râlea* (Pala), unealta malefică a Doamnei Clara, umbră pânditoare, prezență insidioasă, neliniştitoare, evanescentă, bântuind misterios prin încăperile domneşti ca o amenințare mută, ca un avertisment lugubru. O siluetă ce se integrează fericit viziunii spectacolului întruchipează *Virgil Leahu* (Preacuviosul Nicodim), prin ținuta austeră, discreție, rigoare. Personajul se reține pentru exactitatea portretului creionat cu finețe şi naturalețe. Au dat satisfacție: *Ştefan Tivodaru* (Banul Miked), *Vasile Mureşanu* (Costea Muşat), *Florin Predună* (Groza Moldoveanul), *Marcel Anghel* (Vlad Dobceanul). Strident – *Gheorghe Doroftei* (Spătarul Dragomir); şters – *Gabriel Constantinescu* (Baronul Kaliany); prea mare pentru un război atât de mic – *Adi Carauleanu* (Solul sârbesc); placid, tern, anodin – *Gabriel Derebeț* (Rumân-Grue). Restul... figurație de diletanți!

*Stagiunea 1983-1984*


www.cimec.ro

# *„Jolly Joker" de Tudor Popescu*

Realitatea propusă de piesele lui Tudor Popescu este o realitate vie, palpitândă, nemistificată, scrutată dintr-o perspectivă satirică, de un ochi lucid, neiertător. Tare morale de o diversitate derutantă – ipocrizia, necinstea, lăcomia, duplicitatea, demagogia – sunt denunțate printr-o curajoasă radiografiere a socialului. Dramaturgul este, în fond, un moralist intransigent, care știe să evite didacticismul și rezolvările factice, sensul înalt educativ al pieselor sale fiind implicit.

La fabrica de brânzeturi „Aroma Carpaților" (nota de umor subțire este fin sugerată) se perindă o cohortă de inspectori, fie abuzivi, fie profitori, fie duplicitari, fie meschini, fie laolaltă. Toți joacă dezinvolt „cartea" exigenței și principialității până în clipa în care li se dă de înțeles că va urma un agreabil, un apetisant, un voluptuos „punct trei al ordinii de zi" Măștile cad și personajele își dezvăluie consternanta goliciune sufletească. Incizia dramaturgului este subtilă și credem că nu trebuie să rămânem cantonați la suprafața textului, la primul nivel de semnificație, pentru a detecta sensurile implicite. Am împuțina nepermis câmpul semantic al unei piese valoroase și incitante. În sistemul convenției propus de autor, tutela birocratică – alienantă – este o frână în calea dezvoltării și în subtext piesa conține un avertisment și un îndemn la intransigență. Astfel înțeleasă, piesa își relevă caratul educativ și funcția catalizatoare. Decelarea mesajului se înfăptuiește prin raportare antitetică: cititorul străbate firesc drumul de la lumea tarată, dezvăluită prin text, la universul valorilor morale autentice.

„*Jolly Joker*" este o comedie satirică pe care regizorul *Cristian Nacu* a citit-o cu un ochi devotat. El a înțeles resorturile intime ale mecanismului piesei și a fost repede convins de substanța ei problematică. Este foarte importantă această încredere în text, fără de care nu este de conceput o montare validă. Fidel unei anume


www.cimec.ro

modalități de înscenare (marcat tradițională!), regizorul a gândit de astă dată mai atent conotațiile textului și a realizat un spectacol care trăiește esteticește în bună măsură, dinamic (deși nu lipsit de scăderi de ritm îndeosebi în partea întâi), modern, rotund, unitar ca viziune și structură ideatică.

Spațiul de joc (semnatara scenografiei: *Rodica Porumbel*) a fost organizat de așa manieră încât să sugereze o sală de disecție (disecția în social!), cu reflectoare fixate deasupra scenei, la joasă înălțime, concentrate într-un punct de convergență, cu personaje îmbrăcate în halate albe. O anume inconsecvență se simte însă aici, regizorul făcând concesii unei anume optici simpliste asupra teatrului ca *mimesis*: sala de disecție ne transpune în spațiul medical, în timp ce unele articole de vestimentație sugerează sau ilustrează prea direct fabrica de brânzeturi și chiar... abatorul.

Distribuția reunește aproape întreaga trupă bârlădeană, nu foarte numeroasă dealtfel. Directorul „interimar" Mincu este întruchipat de *Adi Carauleanu*. Tânărul actor joacă bine; și-a înțeles rolul și fixează scenic un personaj inteligent, un „jolly joker" volubil, nițel facil, jovial, iute (având ceva din „licheaua simpatică"), marcat de o discretă undă de omenesc. Mincu face în economia spectacolului o captivantă demonstrație de *artă a conducerii* și cred că este o eroare să ne închipuim că eroul crede sincer în valabilitatea exclusivă a acestei soluții de corupere succesivă a inspectorilor. Falsul director vrea doar să-i indice adevăratului director, lui Tudor, interpretat de *Constantin Petrican,* leacul provizoriu. Când „jocul" se încheie – demonstrația a fost făcută! – hora improvizată a petrecăreților este întreruptă brusc – mod de a spune, regizoral, că existența noastră nu acceptă din principiu compromisurile și corupția. Mincu se „salvează" în ochii noștri ca om prin eșecul conjugal, eșec determinat de atașamentul său pronunțat față de fabrică. Stările diverse prin care trece personajul – de la însuflețirea *jucată* până la amărăciunea sinceră – sunt fin sugerate de interpret, cu intuiție și un bun dozaj ale


www.cimec.ro

efectelor. Constantin Petrican schițează cu profesionalism și sobrietate silueta directorului în exercițiu, poate cu o poză prea studiată. Inspectorii sunt pitorești, fără excese discordante, având ticuri, reacții, atitudini exacte, înscrise adecvat în sistemul argumentației regizorale. În notă justă – restul distribuției.

„*Jolly Joker*" reprezintă pentru scena bârlădeană cel mai important succes de public din ultimii ani.

*Stagiunea 1983-1984*

## *„Puterea și Adevărul" de Titus Popovici*

„Socot Puterea și Adevărul" – preciza Titus Popovici în 1972 – un text direct politic pentru că miezul său îl constituie o dezbatere de idei politice, și anume necesitatea bătăliei permanente – în orice moment, oricât de dificil și oricât de complex – pentru apărarea și adâncirea democrației; (...) una dintre ideile-cheie, asupra căreia am insistat, este aceea a necesității continue a autoperfecționării, a înțelegerii, a încrederii în om, ideea „puterii" înțeleasă ca mandat din partea poporului și nu ca răsplată a unor merite politice – oricât de importante – care niciodată nu pot compensa rămânerea în urma vieții..." Precizări esențiale din perspectiva autorului, imposibil de ocolit în abordarea scenică a piesei – impusă repede printr-o montare bucureșteană de prestigiu, ecranizată și reluată pe micul ecran, intrată în conștiința colectivă, cercetată cu acribie de exegeți și cronicari. Opțiunea repertorială onorează scena bârlădeană, înfăptuindu-se într-un moment în care interesul pentru dezbaterea politică, pentru confruntarea de idei, pentru examenul lucid al conștiinței civice a atins o cotă semnificativă. *Puterea și Adevărul* nu mai sunt două concepte abstracte, ci două categorii palpabile ale vieții politice, înscrise într-o ecuație esențială pentru continua noastră devenire. Piesa lui Titus Popovici reprezintă cea mai puternică și mai comprehensivă


www.cimec.ro

pledoarie pentru Adevărul cu majusculă, eliberat de încorsetări dogmatice, un adevăr omenesc, profund și credibil, adevărul conștiințelor responsabile. Adevărul triumfă, în pofida Puterii, în cele din urmă, dar Puterea poate obnubila pentru o vreme acest Adevăr, în circumstanțe excepționale. Puterea este chemată să se manifeste specific în marginile adevărului, în granițele necesității obiective, pentru a deveni un argument al Adevărului și nu o stavilă stânjenitoare. Dialectica puterii și adevărului este dialectica vieții înseși, cu toate meandrele și sinuozitățile ei, cu vibrația ei inconfundabilă și indicibilă, de care cu toții suntem pătrunși până la ultima celulă a ființei noastre. Tâlcul adânc al piesei ne îndeamnă la meditație, făcându-ne să ieșim din inerții dubitative și abulice. Al doilea pas important al teatrului – după cel al opțiunii repertoriale – îl reprezintă colaborarea fructuoasă cu regizorul Alexa Visarion, autorul unei versiuni prescurtate dar nu sărăcite de idei, esențializate dar nu vidate de adevărurile-cheie. Personală – nu personalistă – „versiunea Visarion" este remarcabilă prin concentrare, tensiune interioară, dramaticitate conținută, credibilă și persuasivă, proiectată într-un spațiu scenografic expresiv-auster, propice dezbaterii, confruntării, purificării. Lectura regizorului-scenograf este dinamică, sintetică, integratoare, de maximă economicitate a mijloacelor de expresie, fără plasticizări inutile și metaforizări factice. Am apreciat această adecvare a formei la fond (spre a aminti o dihotomie desuetă, spulberată de structuralism), și mai ales soluțiile de implicare, de participare a sălii la dezbaterea scenică: dialog al scenei cu actori plasați în sală, mișcarea interpreților în dublu sens (scenă-sală, sală-scenă), interogații incomode adresate publicului, un public luat ca partener și socotit capabil să adopte o atitudine etică. Viziunea regizorală se focalizează în ședință – factor coagulant în dezbatere, loc ideal de înfruntare și confruntare, oglindă măritoare a adevărului și minciunii, a competenței și imposturii, a deciziei legitime și a capriciului anarhic. Sugestiile regizorului sunt transparente: „Ședința este implicată în viața


www.cimec.ro

noastră. Nimic nu se poate hotărî de unul singur. Colectivitatea dezbate public toate problemele prezentului. Personajele dramei lui Titus Popovici provoacă, într-o veritabilă anchetă, martorii-spectatori la analiza lucidă a semnificațiilor politicii"

Echipa actoricească este condusă cu siguranță spre relevarea adevărurilor importante, accentul căzând nu pe tensiunea exterioară, ci pe sugerarea unor tensiuni lăuntrice, antinomice, din rezolvarea cărora rezultă făgașul clarificator. *Constantin Petrican* conturează cu sobrietate și aplomb un politician energic, de o mare forță sufletească potențială, încolțit de interogații și bântuit de îndoieli nemărturisite, în timp ce *Gheorghe Doroftei* (Mihai Duma) caută permanent contraponderea în confruntare, ciocnirea celor doi înscriindu-se permanent în ecuația putere-adevăr. Au contribuții menționabile *Aurel Ionescu* (Tiberiu Manu), *Ștefan Tivodaru* (Vasile Olaru), *Aurel Napu* (Petre Petrescu). Montarea bârlădeană are însușirile certe ale unui spectacol bine articulat: limpezime, concentrare, credibilitate artistică, forță a implicării. Totul realizat fără sinuozități sau dibuiri.

*1976*

## *„Comedie de modă veche" de Alexei Arbuzov*

Două ființe sensibile și comprehensive, tandre și delicate, el medic, ea – actriță, aflați pe granița fragilă dintre maturitate și senectute, amândoi marcați sufletește de război (au pierdut în conflagrație ființe dragi), caută un remediu contra adierilor inexorabile ale bătrâneții, însingurării, timpului ce lunecă ineluctabil. „Să nu ne lăsăm la cheremul bătrâneții" – exclamă eroina la un moment dat cu patetism reținut. S-au întâlnit la Riga, în circumstanțe accidentale, și premisele primei „întrevederi" nu lasă


www.cimec.ro

să fie intuită evoluția sufletească ulterioară. El – temperament moderat, discret demitizant, lucid și deferent; ea – când exuberantă, când retractilă, pendulând cu grație între gluma jovială și francă și confesiunea în surdină, dureroasă. Doi oameni încântători, de un sentimentalism bine cenzurat, demni, tatonându-se cu prudență spre a nu dezvălui răni necicatrizate, cultivând lirismul confesiunii laconice și jocul inocent al candorii. Dialoghează sincopat, fermecător, sărind dezinvolt de la una la alta, atenți să nu-și dezvăluie sufletul dintr-odată, ceea ce ar echivala cu impudoarea. Îi apropie și-i unește (finalul este transparent) disponibilitatea sufletească (revelată parcimonios). Tâlcul subtextual: iubirea nu are vârstă! Ea poate înflori oricând cu condiția reciprocității, a afinităților, a vibrației pe aceeași lungime de undă, a stimei și comprehensiunii afectuoase. Iubirea exprimă un refuz ritos al uzurii timpului, echivalând cu un strigăt de triumf al vieții.

Arbuzov s-a „specializat" în piese cu două personaje, opțiune literar-stilistică ce implică economicitate, concentrare, esențializare, tensiune, expresivitate, finețe psihologică. Spectacolul bârlădean ține seama de atari rigori (regia *Vasile Mălinescu*, scenograf *Mugur Pascu*, muzica *H. Mălineanu*), găsind tonalitatea justă. *Mihai Fotino* și *Elena Petrican* joacă nuanțat și expresiv: ei prind vibrația lăuntrică a personajelor, mai ales acea definitorie oscilație între primul impuls și cenzura rațiunii, între sentiment și luciditate, între jubilație și convenință. Prinși în câmpul de forțe contrarii, protagoniștii trec firesc din registrul grav în cel comic, de la jovialitate la tristețe și îngândurare, de la aerul visător la însuflețirea tinerească. Cunosc amândoi prețul gesturilor mărunte (un buchet de flori, o strângere de mână, deschiderea unei umbrele) și al voioșiei, de la zâmbetul imperceptibil la hohotul contagios. Adânc omenească, piesa lui *Arbuzov* trece într-un spectacol credibil, plasat pe o mediană sentimentală ce dă satisfacție tuturor.

*1976*


www.cimec.ro

# *„Mira" de Mihai Eminescu*

Drama neterminată *Mira* (*Ştefan cel Tânăr*) se integrează cu necesitate acelui proiectat *Dodecameron dramatic* eminescian, ce se dorea, în esenţă, o „monografie" teatrală a Muşatinilor. Indicaţii scenice şi însemnări din perioada premergătoare studenţiei, aflate în manuscrise, luminează dealtfel revelator intenţiile autorului. Ştefăniţă este un „epigon copleşit de umbra uriaşă a lui Ştefan cel Mare şi ca orice erou romantic, şi un faustian care crede a găsi o scăpare în dragostea infernală pentru Mira" (G. Călinescu – *Opera lui Mihai Eminescu*, vol.I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p.102). Mihai Drăgan (*Mihai Eminescu – Interpretări*, II, Editura Junimea, 1989, pp. 127-137) fixează pertinent, la rândul său, dominantele ideatice. Piesa se structurează pe antiteza pregnantă trecut-prezent, Eminescu prefigurând „o dramă a generaţiilor": „Bătrânul Arbore este vocea profetică a trecutului de glorie şi încredere entuziastă în puterea naţiunii"; în schimb „Ştefăniţă Vodă ratează, dintr-o gravă neputinţă (sau infirmitate) sufletească, întâlnirea cu spiritul conştientizat al istoriei, ca moştenire a trecutului, şi deci posibilitatea de a fi mare prin întărirea şi înălţarea poporului său şi al Moldovei"

Scena bârlădeană (regia *Muşata Mucenic*) şi-a asumat din start un dublu handicap: absenţa unei structuri finite a textului şi dramaticitatea implicită. Opţiunea repertorială nu este prin aceasta mai puţin importantă, fiind vorba de o piesă eminesciană tulburătoare prin învolburarea sentimentelor şi generosu-i mesaj patriotic. Regizoarea a reintegrat „scenariului" texte eminesciene care au făcut parte din corpul piesei şi care s-au cristalizat ulterior în producţii autonome (ex. *Melancolie*) şi deopotrivă versuri subsumabile tematic (din *Mureşan*, *Memento mori*, *Amorul unei marmure*). Procedeul are îndreptăţirea sa în cazul de faţă, fiind legitimat de datele istoriei literare. Ne disociem de orgoliul


www.cimec.ro

mărturisit al directoarei de scenă (Caietul-program) cum că grație acestor adaosuri domnia-sa ar fi intuit fizionomia integrală a piesei. Aserțiunea nu are un suport real. Sunt spații albe pe care nimic nu le poate umple, iar cele câteva imixtiuni complementare n-au greutatea specifică pe care numai geniul eminescian ar putea-o garanta. Teatrul poetic eminescian impune rigori speciale; demersul întregitor, oricât de zglobiu, nu va transforma niciodată în structură organică o grefă, fie ea și legitimă.

Spectacolul (afișul ne propune sintagma inedită *desfășurare dramatică*) nu tinde spre reconstituirea istorică fidelă, superfluă în fond și oricât pândită de redundanță semantică. În consecință, decorul expune doar câteva semne de recunoaștere, de o expresivitate discretă, oarecum vătuită. Costumele înseși, de un alb imaculat, sunt fatalmente neutre și doar pieptarul lui Ștefăniță, de altă culoare, individualizează personajul. Conflictul rămâne mai tot timpul subtextual, conturându-se în câteva momente explicite, ceea ce probează timiditatea și prudența regiei, preocupată de tonurile elegiace ale montării, de o anume cadență sentimentală, de sonorități învăluitoare și sugestii plastice și interesată mai puțin de reliefarea caracterologică și de înfruntările romantice ale protagoniștilor. Duhul adânc al piesei lui Eminescu se regăsește împuținat în spectacol, regizoarea dorind mult și renunțând pe traseu la numeroase atu-uri în favoarea unei edulcorări foarte feminine. Caligrafic izbutită, montarea bârlădeană se reține prin două-trei siluete schițate de interpreți: *Ștefan Tivodaru*, un Arbore la vârsta senectuții, maiestuos, statuar, sfătos, *Virgil Leahu*, un Ștefăniță melancolic și dezabuzat, *Zeina Sârb*, un Maio, menestrel, bufon, poet. Inconsistentă Mira *Violetei Țurcanu*.

Meritele montării stau în temeritatea opțiunii repertoriale și organizarea compozițională, Teatrul „Victor Ion Popa" marcând un punct notabil în valorificarea dramaturgiei eminesciene, pe urmele inițiativelor de pionierat ale teatrului botoșănean.

1977


www.cimec.ro

# *„Strigoii" de Henrik Ibsen*

Opțiune temerară a teatrului bârlădean, „Strigoii" implică dificultăți importante, ce țin îndeobște de realizarea unei atmosfere specifice teatrului ibsenian, inconfundabilă, de o puternică originalitate. Fapte și conflicte, încordare și dezvăluiri revelatorii, zvârcoliri dureroase și limpeziri la nivelul conștiințelor individuale, o gamă largă de trăiri tensionate conferă piesei marelui norvegian sensurile unei ample dezbateri etico-filosofice, în care dimensiunea existențială se structurează pe un ax al moralei ce-și dezvăluie treptat întruchipările hidoase. Critica a sesizat cu îndreptățire dezorientarea spirituală și dezechilibrul sufletesc al personajelor, drama eredității maladive și paroxistica zbatere interioară. Un text dens în idei, o țesătură de replici scânteietoare, o neostenită punere în conflict a personajelor permit necesarele „iluminări" ale spectatorului-cititor, dornic să ajungă la raza de lumină a adevărului. Peste țesătura argumentației dramatice se statornicește mesajul regenerator: dezvăluirea falsei morale, ipocriziei, minciunii generatoare de suferințe. G Călinescu vedea în „Strigoii" o „dramă zguduitoare de puterea unei tragedii grecești" (*Scriitori străini*, 1967, p. 547).

Regizoarea *Magdalena Klein* și-a dominat inhibițiile, alegând calea simplității expresive, modelând imaginile scenice în funcție de un atare principiu ordonator, preluând datele scenografiei (semnatar *Mugur Pascu*) și integrându-le funcționalității spectaculare, atentă la distribuirea accentelor și la ecuația psihologică a personajelor. Vizualizarea scenică evită gratuitățile acroșante și sofisticate în folosul rigorii și al persuasiunii. Gesturile ritualic – solemne, descărcările verbale precipitate, acutizate de tensiune, imaginile grotesc – cavernoase ale „strigoilor", retrospectivele – blitz, înfruntările acerbe se înscriu în ordinea credibilității artistice.


www.cimec.ro

*Magdalena Klein* a căutat cu obstinație căile inedite în compunerea metaforei spectaculare, ocolind sistematic făgașurile îngust – tradiționale, rezolvările rutiniere, expresivitatea vidă. Montarea este stilistic – unitară, cu foarte puține stridențe și soluții discutabile. Interpreții înșiși tind spre omogenizare, în spiritul atmosferei ibseniene, când ai senzația că lăcașul conștiinței este mult prea strâmt pentru fluxul simțămintelor și ar fi foarte necesară, salvatoare, chiar, o supapă pentru excedentul energetic. În mai multe rânduri spectacolul a creat sugestia unei atmosfere, având, ce-i drept, și câteva hiatus-uri de tensiune. *Vîrgil Leahu* (Osvald), un dandy dezinvolt, spiritual și detașat, în prima parte complexat, copleșit de moștenirea ereditară, în cea de-a doua, a izbutit alternarea subtilă de tonuri, gravitând între vorbă, zâmbet, gest afectuos și erupția verbală scrâșnitoare, până la întunecarea finală. Siluete și psihologii plauzibile fixează scenic *Gheorghe Doroftei* (Jakob Engstrand), *Ștefan Tivodaru* (Pastorul Manders), *Lily Popa* (Regina), *Elena Petrican* (Helene Alving).

*1978*

## *„Iluzia optică" de Dumitru Solomon*

„Iluzia optică" sau „Spiritul mic burghez când dă în clocot" este o parabolă satirică spirituală, construită cu meșteșug și cu o anume știință a gradării efectelor. În 1972, teatrul bârlădean punea în scenă „Fata Morgana", iar în 1974 – „Platon", toate purtând semnătura lui Cristian Nacu în calitate de regizor. Este pilduitoare această consecvență care infirmă aleatoriul unor opțiuni repertoriale și certifică vocația regizorilor noștri în cultivarea dramaturgilor români contemporani. „Scrisă cu rafinament artistic și subtilitate comică, piesa („Iluzia optică" n.n.) este o dezlănțuire spirituală, ironică la adresa mediocrității, a parazitismului social, a lipsei de


www.cimec.ro

orizont, de probitate morală şi intelectuală, a culpelor etice de care se fac vinovaţi funcţionarii Nelu, Artur şi consoartele lor. Ridiculizând cu ajutorul comicului absurd – lenea, bârfa, invidia, minciuna, agresivitatea, falsa prietenie, clişeele verbale, vidul sufletesc şi alte tare mic–burgheze, valoarea artistică, educativă a acestei satire este întregită în spectacol nu numai de construcţia dramatică ci şi de orientarea regizorală şi de jocul actoricesc, care se bizuie pe un dialog viu, inteligent, cu replici spontane, pline de umor şi ironie, care dau autentică valoare satirică situaţiilor ridicole şi glumei" (*Caietul – program*). Tenta parabolică se regăseşte în rosturile şi înţelesurile pe care autorul le dă personajului cheie, Orest – proiecţie a conştiinţei colective culpabile, simbol (evanescent) al purităţii şi omeniei. Orest este acela care asigură, în contra-pondere echilibrului forţelor în conflict şi tonusul dramaticităţii; de o parte rectitudinea morală (numele, de sugestie mitologică, nu este întâmplător), de cealaltă – indivizi plafonaţi, copleşiţi de stereotipii, clişee, preţiozităţi ridicole. Pentru a adânci prăpastia Solomon strecoară în structura piesei inserturi de radio-jurnal, mod insolit de avertizare că omenirea este ameninţată de pericole fatale (arsenale nucleare, bunăoară), în timp ce spiritul mic-burghez (inactivitatea, fandoseala, trăncăneala simandicoasă) dă ici-colo în clocot. Dramaturgul exploatează cu dezinvoltură valenţele comicului comportamental, de situaţii şi mai ales de limbaj. Câteva surse au o verificată priză la public: stâlcirea termenilor radicali: „calculul probităţii" în loc de „calculul probabilităţii", construcţii pleonastico-ilogice: „prefer westernurile sălbatice", „amestec combinat", „mă fortuizează să vorbesc"; jocuri de cuvinte: „nu cumva ai băut excesiv de intensiv?"; maxime şi citate latineşti rostite emfatic; livrescul bombastic, fixaţiile lingvistice – ca semn al suficienţei intelectuale: „Subtil băiatul!" se spune despre Kant; enunţarea pompoasă a principiilor („declaraţii la lumina... întunericului"). Sunt probe de degradare a limbajului, formule deviate ce caracterizează foarte bine tipologia umană, fixându-i


www.cimec.ro

atributele dominante. Sunt şi glume mai uşurele, de un echivoc străveziu: „Toată lumea trebuie să aibă nevastă, indiferent de sex!", „Eu, când aud de teatru, îmi vine să pun mâna pe topor" Vidate lăuntric, personajele lui Dumitru Solomon îşi pierd treptat identitatea, esența umană, devenind marionetele unui destin întâmplător. Este foarte interesantă această degradare a comediei, sau mai exact, această deplasare (ca să vorbim în termeni cosmologici) a comediei spre grotesc. E ca şi cum autorul nu îşi mai poate stăpâni personajele, se lasă condus de ele şi piesa se construieşte parcă în pofida voinței auctoriale. Regizorul *Cristian Nacu* a prefigurat o atare metamorfoză, dirijând echipa actoricească atât cât a fost nevoie, cu „frâne" largi dar nu laxe, cu accentuări conforme, marcând energic parabola şi decelând, chiar cu anume ostentație, sensurile educative. *Titorel Pătraşcu* (Nelu) ştie să fie volubil, obsecvios, dur, mieros, fanfaron, insinuant, repezit. *Aurel Ionescu* (Arthur) pune la contribuție mai puține resurse de exprimare scenică, având şi momente opace; evoluții destul de exacte, curate şi de o adecvare mai puțin scontată au *Valy Mihalache* (Pia), *Mirela Ionescu* (Mimi), *Elena Ţuţulan* (Tereza), *Gabriel Constantinescu* (Orest); acesta din urmă cu unele dulcegării şi scăderi de tonus. Scenografa *Delia Ioaniu*, lipsită de îndrăzneli acroşante (pentru spectator), s-a rezumat la nuanțarea corectă a câtorva momente-idei, sugerând în orice caz o colaborare cu regizorul şi nu o rezolvare divergentă. Reflectoarele-faruri prind în lumina lor crudă o lume bizară; foile de staniol reflectă cu o cruzime similară agitația inutilă şi hilară a unor indivizi groteşti, fără orizont, fără ideal; formele geometrice desenate pe alb dau o vagă sugestie a spațiului urban; vestimentația figurează explicit birocratismul alienant. Spectacolul ne avertizează că spiritul mic-burghez este contagios şi este nevoie de exigență şi de luciditate. La sentința finală („O să plătiți!") există şi un corelativ logic: „Să fim atenți! Spiritul mic-burghez n-a murit!"

*1979*


www.cimec.ro

# *"Trei povestiri care merită să fie povestite" de Oswaldo Dragun*

Latino-americanul Oswaldo Dragun nu este un dramaturg necunoscut noi. Teatrul dramatic din Braşov a realizat o montare interesantă ca sugestie brechtiană cu "Maria şi copiii ei", în regia lui *Mircea Marin*, nu cu foarte mulţi ani în urmă. Ochiul sagace al scriitorului scrutează realităţile dure ale unui spaţiu politic deosebit de frământat, forând un filon emblematic, dens şi fertil, pe care proza latino-americană l-a impus definitiv în conştiinţa umanităţii. Cele trei aşa-zise "povestiri" sunt de fapt trei piese scurte, reunite sub semnul unei tensiuni existenţiale extraordinare, pe axe parabolice şi având afinităţi evidente cu teatrul european al absurdului. Filaţia este strict demonstrativă şi nu implică înrudiri efective. Eroii sunt oameni simpli, cu greutăţi familiale, măcinaţi lăuntric de multiple griji cotidiene, osteniţi de ideea găsirii unor soluţii salvatoare. Vicisitudinile, servituţile, inechităţile diverse, existenţa marginalizată – efect al unui sistem social-politic profund nedrept au puternice consecinţe alienante, devin strivitoare, anulează orice şansă de reuşită. Conflictul individ-sistem social atinge pe alocuri intensităţi paroxistice, dezumanizante. Aceşti oameni anodini se zbat în virtutea unei mari energii vitale ce-i animă şi-i îndeamnă să nu renunţe la luptă; ei îşi pun întrebări adânci, fundamentale, tulburătoare, caută cu îndârjire raza izbăvitoare de lumină, alinarea, sensul major al existenţei, o justificare a propriei fiinţe. Drama se cristalizează în neputinţa acestor oameni în derivă de a reveni pe linia de plutire, de a accede la o viaţă demnă. Revolta individuală, oricât de energică, nu poate clinti datul obiectiv, nu poate anula forţa determinismului social. Soluţia dialectică rămâne desigur revoluţia socială, pe care însă nici personajele, nici autorul însuşi n-o prefigurează. În prima „povestire", insignifiantul vânzător de mingi face un abces, încearcă impacient să se trateze, banii nu-i ajung şi va sfârşi tragic. Este exasperantă această neputinţă a individului de a ieşi dintr-o dilemă banală. Şi mai dureros rămâne suspensul material al soţiei,


www.cimec.ro

confruntată brusc cu o situație limită. În cea de-a doua, protagonistul – devenit marioneta a doi afaceriști cupizi – face comerț cu carne de șobolan, experiență violent traumatizantă căreia nu-i poate rezista. Tâlcul este străveziu: soluțiile disperate n-au sorți de izbândă, iar bruma de bunăstare nu trebuie niciodată căutată pe asemenea căi. Ultima "povestire" scenică ne propune ecuația parabolică, de sugestie kafkiană, a omului transformat în câine. La Oswaldo Dragun metamorfoza se înfăptuiește pe jumătate: în lipsa unei soluții valabile, omul a fost angajat pe post de câine și el sugerează comportamentul respectiv. Lucrurile sunt împinse în absurd, cristalizându-se ideea unei dure degradări a umanului într-o societate incapabilă să-și regăsească busola. Replica este scânteietoare, nervoasă, laconică, de o mare forță expresivă în concentrarea ei aforistică. Regizoarea *Magdalena Klein* a intuit judicios resursele latente ale textului, energia potențială a subtextului, organizând spectacolul în puseuri tensionate, în gradări inteligente ale efectelor, ocolind cu dibăcie capcanele unei însuflețiri factice. O mare atenție a acordat ritmului – neslăbit, vivace, acaparant. Actorii intră și ies în mare viteză, în transă, vociferează, se zbat spasmodic, se agită, se zvârcolesc,dialoghează mitraliat, caută inflexiunile sub-umane, gem, urlă, șoptesc, invocă o pronie ingrată, icnesc surd, copleșiți de durere, speră, încă mai speră. Colcăind de viață, această umanitate frustrată ne trimite, prin ricoșeu, la valorile senine ale existenței, la armonia individului eliberat de servituți materiale. Acesta este de altfel tâlcul subtil al povestirilor lui Dragun și semnalăm cu satisfacție transparența lui în spectacolul bârlădean. Patru actori tineri – *Lili Popa-Alexiu*, *Virgil Leahu*, *Gabriel Constantinescu* și *Constantin Avădanei* – au figurat cu aplomb, dexteritate și dinamism, efort individualizant, concentrare și firesc, personajele lui Dragun, oferind suculente recitaluri actoricești în echipă.

Presa literară ne informează că la Oradea, în cadrul "Săptămânii teatrului scurt", montarea bârlădeană a primit un binemeritat premiu al II-lea. Premiul I nu s-a acordat.

*1979*


www.cimec.ro

# *"Ciuta" de Victor Ion Popa*

Un paradox stăruie în cazul "Ciutei" lui Victor Ion Popa, înmulțind ciudățeniile istoriei literare și deopotrivă ale istoriei spectacologiei noastre. Piesa a primit premiul Asociației criticilor dramatici în 1921 și Marele premiu Caragiale în 1923, înregistrând o "clasicizare" rapidă și meritată. Numai că a intrat la fel de repede în penumbră și – privită cu politicoasă rezervă – se joacă rar și parcă din rațiuni strict cultural-omagiale și mai puțin din rațiuni estetice. Salutăm deci opțiunea repertorială a Teatrului "Victor Ion Popa" din Bârlad, instituție ce nu-și ignoră – iată- patronul spiritual, proteicul om de teatru având, cum se știe, sorginte locală. Regizorul *Cristian Nacu* a efectuat, în stilul său, o lectură respectuoasă a textului, privindu-l printr-o grilă actuală, din care nu lipsesc elementele de datare. Textul însuși este datat, având pe alocuri inserturi sentimentale vestuste ce-i dau un farmec anume și degajă un indicibil parfum de epocă. Spectacolul este mai căznit, mai trudnic, mai înceţoşat în sensurile de bază în primul act, pentru a se limpezi benefic în actele al II-lea și al III-lea. Să punem acest decalaj pe seama tracului și a lipsei "rodajului" artistic? A căuta proptele pentru un edificiu nou este un non-sens. Acesta se susține prin el însuși, dacă nu – se prăbușește. Piesă binecunoscută, altminteri, *Ciuta* este – conform judecății unui critic – o dramă "a imposibilității realizării visului într-o lume strâmb construită, rechizitoriu împotriva brutalității și venalității, a egoismului și a imoralității..." Un citat cheie explică ecuația caracterologică și aspirația spre puritate ale eroinei: Doctor Micu: "Și Carmen e ca ciuta, Octav. Singuratecă mai tot anul, îi place să stea sus... sus... unde nu-i noroi... deasupra norilor...lângă soare. Și numai de la depărtare vânătorul iscusit o mai poate atinge cu glonțul... Pădurea n-are fiară sălbatică s-o poată încolți (...). De o alungă o fiară, ciuta fuge și se suie până în cel din urmă stei de stâncă... Iar dacă fiara


www.cimec.ro

mai poate să urce după dânsa... De-acolo ciuta, când s-a stins şi cea din urmă licărire de nădejde, ciuta închide ochii, îngenunche ca de rugăciune... şi se prăbuşeşte în prăpastie... strivindu-se de stânci..." (*Ciuta*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pg. 80-81).

Spectacolul are o coloratură afectivă apăsată, iar în latura interpretativă dezvăluie, odată cu reuşitele, şi câteva discrepanțe. În pofida unei asprimi de rostire şi a unor tuşe îngroşate, *Marina Maican* (Carmen Anta) a fost în rol, dezvăluind zbaterea eroticoexistențială, de vibrație tragică a eroinei. Sensibilitate, distincție, nuanțare sunt însuşiri relevate într-un rol dificil, ce nu este doar de orgoliu sau de palmares. Au evoluat cu siguranță: *Lili Popa-Alexiu* (Emma), *Paul Gheorghiu* (Tache Voinea), *Ştefan Tivodaru* (Costea Moceanu), *Marina Banu* (Maria), *Valy Mihalache* (Ana Anta). *Vasile Mureşanu* (Doctorul Micu) s-a arătat ezitant, greoi, fără limpiditate în dicție, mormăind cuvintele, adoptând atitudini corporale rigide, în contrasens cu replica. *Mihai Velcescu* (Octav Şoimu) a convins parțial. Încremenit în poze teatral lacrimogene, cu mâinile căzute a neputință, cu fizionomia crispată, voind să sugereze trăirea intensă, aci sugerând vorbele, aci răcnind din rărunchi, actorul a creat nedumeriri şi efecte factice. Scenografia (semnatară *Adriana Raicu-Petre*) e de bună condiție plastică şi de o simbolistică transparentă. Panoul alb, pur, imaculat – pată albă de lumină – străfulgeră conştiințele curate ori culpabile; crengile încolăcite într-o țesătură inextricabilă, stranii şi amenințătoare, par o pânză de păianjen; este sugestiv omul-sperietoare, avertisment străveziu, adiacent al unei lumi a compromisurilor şi prăbuşirilor tragice. Spațiul plastic ne relevă o scenografă în ofensivă creatoare, inteligentă, fără ostentație, cu un ochi atent la proporții, la cromatica şi semantica lucrurilor.

*1981*


www.cimec.ro

A aduce în scenă "dialoguri" platoniciene, tulburătoare interogații existențiale din Kierkegaard, crâmpeie din strania și inefabila aventură a logosului lui Constantin Noica și frânturi din eseurile filosofice ale lui Dumitru Popescu – iată un gest mai mult decât temerar. Tentativa se cere descifrată în specificitatea sa, fără a scăpa nici o clipă din vedere cantitatea de teatralitate conținută și forța de persuasiune a ideilor în expresie plastică și muzicală. Mărturisim din capul locului adeziunea la acest gen de spectacol, ambițios și pretențios, năzuind către o decodare teatrală caracteristică a discursului filosofic; nu pentru că sunt rare asemenea montări și ne mână din spate "vântul snobismului", ci fiindcă există șansa ca ele să se convertească în fapte de cultură. Către un spectacol de atare factură s-a îndreptat teatrul bârlădean, grație aportului artistic a actorilor *Mihai Velcescu* și *Marina Maican*. Primul este semnatarul "scenariului" și al regiei artistice și deopotrivă interpret, într-o montare căreia i se poate lipi imediat eticheta de *inedită* ,dacă acest epitet nu ar fi atât de demonetizat. Ce poate să însemne *inedit* în cazul de față? Spectacolul nu are o structură esoterică, simbolurile se lasă ușor descifrate, osatura ideatică este solidă, alimentată de texte ilustre, iar discursul muzical – interferent cu partiturile actoricești – destul de limpede. Pentru partea muzicală (muzica este în spectacol când personaj, când raisonneur, când simplă ilustrație) a fost invitată la Bârlad reputata formație "Hyperion", având în componență pe Voicu Vasinca (flaut), Aurelian Octav Popa (clarinet), Constantin Petrescu (percuție), Iancu Dumitrescu, conducătorul formației (instrumente electronice). Colajul filosofic rostit de cei doi interpreți sună pe alocuri tulburător; interogațiile ființei sunt din categoria celor fundamentale: "cine suntem?", "de unde venim?", "încotro mergem?"; măreția omului stă în energia spiritului său și în puterea


www.cimec.ro

opțiunii; fragilitatea sa funciară și tragismul morții nu-l pot face să dea înapoi, nu-l pot "micșora"; Socrate, bunăoară, "a optat"; alegând cupa cu otravă a repurtat o strălucită victorie, o victorie tragică, asupra efemerului însuși, încrustându-se în eternitate; greșeala este ignoranță; forța gândirii și capacitatea înțelegerii conferă omului suprema libertate. Nu întâmplător de la *povestea atomului*, de la *povestea neutronului*, de la *povestea energiei*, de la *povestea cosmosului*, de la *povestea relativității*, ajungem inexorabil la *minunata poveste a omului*, a purtătorului eternității. Idei-pivot, idei-forță, idei jubilante – ele au străbătut secolele, purtate în receptacolul inegalabil al gândirii.

Spectacolul ridică o problemă de esență; fuziunea text filosofic rostit – muzică. *Mihai Velcescu* a acordat acestei laturi multă atenție, apelând la o formație instrumentală de consolidat prestigiu și de indiscutabilă competență interpretativă. Componenții acesteia au căutat să inculce substanța muzicală structurii ideatice a textului, marcând cu discreție, cu rafinament, adesea cu virtuozitate, stări sufletești, trăiri, sentimente, tânguirea și țipătul paroxistic, șoapta și mângâierea mătăsoasă, rostogolirea și zvârcolirea tragică – o gamă largă de efecte sonore, când abstract esoterice, când luminos-comprehensive.Câteodată potrivirile nu sunt depline (muzică - ilustrație) și parcă asistăm la două discursuri paralele – ale interpreților și ale orchestrei, momente când fuziunea rămâne în suspensie. *Mariana Maican* își rostește limpede partitura; atitudinile corporale sunt sugestive, fluente, unduioase, în armonie cu vorba; desenul gestual – precis și economicos; la *Mihai Velcescu* dicția este pe alocuri în suferință, emisia vocală realizându-se cu anevoințe. Altminteri, interpretul a găsit nota justă, renunțând la încrâncenări factice și la clamări redundante. Cei doi actori n-au izbutit peste tot să sugereze dramatismul situațiilor și interogațiilor – limită prin dramatismul rostirii. În compensație, au apelat la soluții "exterioare": vânzolelile incoerente, mișcarea pe axe ciudate, rostogolirile smucite etc.


www.cimec.ro

*Teodor Pracsiu*

Obiectele plasate într-un fel de ring poartă o încărcătură simbolică străvezie: măşti, pieptare din piele, mantii cu faţă dublă (albă-neagră), spada, oglinda, lancea şi bineînţeles cupa... socratică. Ar fi de spus, în aceeaşi ordine de idei, că scenografa *Adriana Raicu-Petre* şi-a făcut simţită prezenţa cu discreţie şi rafinament, propunându-ne, între altele, în centrul scenei, un panou circular ilustrat, de un bun efect plastic şi de o simbolistică la fel de transparentă ca aceea a obiectelor-semne.

Spectacol-experiment, "Povestiri despre om" aduce în economia stagiunii o briză de intelectualitate şi de elevaţie ce onorează scena bârlădeană.

*1981*

## *"Moscheta" de Angelo Beolco Ruzante*

Angelo Beolco Ruzante (1502-1542) trece, în opinia exegeţilor, drept părintele teatrului profesionist italian. Fixat temporal în fascinanta Renaştere, contemporan cu Machiavelli şi Ariosto, dramaturgul valorifică resursele teatrului popular, fixându-ne desigur în spaţiul tipologiei umane imuabile, după tiparul Commediei dell'arte, schimbătoare fiind doar situaţiile. „Elementul de bază al piesei – scrie *Vito Pandolfi* în faimoasa sa *Istorie a teatrului universal* – este oferit de reprezentarea lumii ţărăneşti şi de satirizarea glumeaţă a membrilor săi, ignoranţi dar şireţi şi gata la orice vicleşug pentru a-şi sluji propriile interese, satiră devenită mai demult caracteristică pentru o parte din creaţia literară şi dramatică...

Opţiunea repertorială a scenei bârlădene se justifică aşadar inclusiv din perspectiva istoriei teatrului universal, ale cărei momente semnificative pot suscita oricând interesul spectatorului contemporan.

Pe un ton vag supralicitant, regizorul *Matei Varodi* îşi


www.cimec.ro

explicitează demersul din unghiul unei „contemporaneizări" apăsate. Jocul scenic, spectacolul în întregul său vizează, nici mai mult, nici mai puțin, „condiția umană" Iată un concept foarte larg în aria culturii, ale cărui repere, în cazul de față, ar fi trebuit să fie fixate cu mai multă limpezime. „Spectacolul va urmări – accentuează ritos regizorul – degradarea unui micro-univers uman în condițiile în care sentimentele se transformă în contrariul lor – apetitul în foame, dragostea în sclavie sexuală, legătura cu pământul în robie, - ca reflex al unei epoci de mare aspirație în (sic!) libertate, supusă însă tiranic unei umilitoare paupertăți" (*Caietul-program*). N-ar fi pentru prima dată când intențiile regizorale, temeinic susținute teoretic, se materializează numai parțial. Există neîndoielnic în acest spectacol unele note grave, fie explicite, fie infuze şi cu o anumită energie potențială; ele converg spre jocul cu implicații serioase, fără a atinge însă pragul unui important existențialism tragic. „Avertismentul" asupra gravității rămâne mai ales subtextual, cu destul de rare irumperi la suprafață. Preponderentă este comedia, la al cărei eşafodaj exterior regizorul, scenograful şi actorii au lucrat cu sârg. Este o impresie pe care „prologul" explicativ şi deopotrivă finalul interogativ-provocator (asemenea unei mănuşi aruncate sălii) nu reuşesc să o şteargă.

Spectacolul se încheagă în cheie... semiotică. Există aici o desfăşurare debordantă de semne teatrale, unele cu funcționalitate estetică, altele plutind într-o dulce gratuitate. Şi mai există, în strânsă relație cu acestea, un întreg arsenal de gaguri (vizuale şi sonore), ce ne duc cu gândul la apetența... ludică a interpreților. Dealtfel, spectacolul nici nu poate fi judecat în componente separate; riscăm să nu-i prindem nota specifică. Jocul cu frânghia, costumele şi gestica, armele, qui-pro-quo-ul, giumbuşlucurile, efectele burleşti, pendularea între gravitatea studiată şi rictusul comic, goana în scenă (se face atletism nu glumă!), unele lăsând impresia de déjŕa vu, înclină vizibil balanța în favoarea comediei, în pofida accentelor invocate de regizor, ce se vor cu tot dinadinsul...


www.cimec.ro

abisale. O axă importantă a spectacolului o reprezintă cea a improvizației, conformă în definitiv cu un atare gen de teatru. Trimiterile și aluziile străvezii la contemporaneitate, nu puținele clenciuri aruncate sălii (o replică adresată spectatorilor sună umoristic-didacticist: „Dar voi să nu faceți așa!"), soluții comice, adoptate și adaptate, creează impresia de istorie concentrată a teatrului universal comic și conferă montării tonuri caleidoscopice, nu mai puțin delectabile. Se cuvine subliniat jocul de echipă al actorilor bârlădeni, toți tineri și cu o mare voință de împlinire, cu o voluptate contagioasă a jocului. Din rândul lor „decupăm " din rațiuni legitime pe *Adi Carauleanu* (Ruzante, țăran) și pe *Marcel Anghel* (Menato, țăran), ambii absolvenți ai I.A.T.C. , promoția 1981, care debutează în acest spectacol și o fac strălucit. Talentul lor este vizibil lesne și cu ochiul liber, chiar dacă tot atât de evidentă este tentația... teribilismelor scenice și a autocontemplării... narcisiste. *Adi Carauleanu*, îndeosebi, în poze studiate, supralicitează câte un efect nesupus cauzalității estetice. Trasată în linii generale, individualitatea lor artistică are nevoie de timp până la deplina configurare, până la acel relief interpretativ inconfundabil și imediat recognoscibil. Cei doi – „achiziții" deosebit de promițătoare ale teatrului bârlădean – își alătură aici în chip fericit pe *Gabriel Constantinescu* (Oșteanul), *Dana Tomiță* (Betia) și *Gabriela Dima* (Femeia). Primul aduce în scenă recuzita și mijloacele „soldatului fanfaron", împletind spiritual o anume rigiditate „cazonă" cu poza rizibil-marțială și cu grimasa grotescă. O mască ce se ține minte, o făptură șleampătă, într-un costum hibrid de mare efect: coif înalt, cămașă de zale, pantaloni scurți, ciorapi negri, cizme moderne. Sincopele de curaj ale personajului – actor, agitația băscălioasă, impulsurile fanfaron-erotice indică o tonalitate preponderent hilară, nu lipsită de o doză de gratuitate căutată. *Dana Tomiță* s-a intergrat dezinvolt registrului comic al spectacolului, cu chicoteli șăgalnice, rostogoliri năbădăioase și o gimnastică energică a corpului. *Gabriela Dima* are meritul prospețimii și al


www.cimec.ro

ingeniozității cochete. Scenografia (semnatar *Dragoș Georgescu*) a facilitat necontenita rotire vitală, agitația pitorească a tipurilor umane, forfota și sarabanda „măștilor".spectacol colorat, hazliu și picant, trăsnit, alert, tonic – exprimând dispoziția solară a trupei și buna inspirație a regizorului.

*1981*

## *„Europa, aport, viu sau mort!" de Paul Cornel Chitic*

Încheind stagiunea cu o premieră absolută – *Europa, aport viu sau mort*! – teatrul bârlădean își onorează datoriile artistice față de spectatori, ofilind poate și scepticismul (afișat sau mascat subtil) al cronicarului. Orice s-ar spune, o premieră absolută rămâne o premieră absolută, exprimând o întâietate și un punct de vedere ce nu are precedent. Destinul piesei lui *Paul Cornel Chitic* va putea fi judecat din perspectiva acestui reper inaugural, înscenările ulterioare fiind raportabile în fond la *premiera numărul unu*.Piesa este greu încadrabilă tipologic: pamflet politic? comedie politică? parabolă istorică? alegorie grotescă? scenariu literar dramatic? Există în structura ei câte ceva din toate acestea, dar nu îndeajuns de mult pentru a justifica o opțiune hotărâtă. Balanța tinde să încline în favoarea comediei politice, argumentată ca atare de viziunea regizorală a lui *Matei Varodi*, susținut în demersul său de *Mircea Tofan* (decoruri) și *Adriana Raicu-Petre* (costume). Piesa este o istorie hiperbolizată grotesc, răspunzând, deci, în mai multe planuri de semnificații, fabulei care prezintă ampla desfășurare a aparatului represiv habsburgic în vederea lichidării mișcării și ideilor pașoptiste (românești) întrupate în personalitatea lui Bălcescu. Licențele în latura cronologico-istorică și documentară vor fi fiind voite, creatorul având – cum se știe – libertatea de a depăși pagina de arhivă, întemeind o viziune personală asupra evenimentelor.


www.cimec.ro

Scrisă bine ca literatură, etalând o seducătoare dialectică a ideilor, încadrându-se în genul mai larg al *teatrului politic* – incitant ca dezbatere, interogație, confruntare a omului cu destinul, cu istoria, cu societatea – piesa rămâne lacunară, după opinia noastră, în latura dramaticului. Altfel spus, personajele vorbesc bine și interesant, sugerând o filosofie a istoriei, intersectată de tonuri polemice. Confruntările de idei au acuitate și un dramatism infuz, o tensiune ce stă să se elibereze. Dar încordarea devine potențială. Simțind acest neajuns, regizorul Matei Varodi a căutat soluțiile de compensație. Și-a dirijat interpreții de așa manieră încât prin atitudini corporale, prin gestică, mimică etc., aceștia să-și compună mișcarea exterioară, ca un corelativ al celei lăuntrice, s-o creeze acolo unde textul se arată zgârcit în sugestii. Am atins în acest punct problema-cheia a specificității spectacolului în raport cu opera. Este el specific? Și da și nu! Montarea lasă să se întrevadă suportul politic al evenimentelor, semnificația lor adâncă pentru un martor de talia lui Bălcescu, nescutit (nici el) de erori și rătăciri. Există o dimensiune ontologică a piesei, ce se regăsește – deși cu dificultăți de receptare – în spectacol. Mai poate fi detectată în straturile adânci ale textului dimensiunea ironico- sarcastică, aceasta fulgurată în spectacol, un spectacol ce exteriorizează cu precădere dimensiunea parodică. Asistăm minute în șir la o desfășurare parodică a dezbaterii, în care plăcerea etalării semnelor teatrale, a gagurilor, a altor soluții acroșante (nu toate originale, nu toate de ultimă oră!) devine precumpănitoare. În sfârșit, nu poate fi ignorată în piesă latura contemporaneizării, *Chitic* năzuind să asigure o perspectivă *de acum* asupra evenimentelor. Ca într-un insolit sistem de oglinzi ce reflectă și, concomitent, deformează, Bălcescu este aureolat ori minimalizat din unghiul de vedere al diferitelor personaje, proiectate și acestea pe ecranul agitat al anilor 1848-1852.

Decorul spectacolului are valențe plastice, organizându-se pe ideea labirintului (idee mult bătută, totuși!), în cuprinsul căruia


www.cimec.ro

foliile transparente divulgă mașinațiuni de culise, foșnesc neliniștitor, avertizând asupra destinului fatidic. Comedia este câteodată prea puțin comedie, făcând să adie peste capetele spectatorilor vântul unei neliniști premonitorii.

Echipa actoricească binemerită aprecieri pentru modul în care și-a asumat partiturile dificile ale piesei, croite pe un specific aparte, în care cuvântul joacă un rol primordial. Mai rar întâlnită la această scară în teatru, soluția ipostazelor multiple prin care trece actorul solicită într-un grad înalt talentul, capacitatea de transpunere în registre interpretative diferite, rezistența morală și fizică. Nu mai puțin de nouă actori întruchipează două, trei, patru și chiar cinci personaje: *Constantin Petrican* (Metternich, Wogelmuth, Johannes Cajoni), *Marcel Anghel* (Folticska, Von Bach, Purtătorul aulic de cuvânt, Schwazeltritt, Al doilea înalt funcționar) și tot așa *Gabriel Constantinescu*, *Adi Carauleanu*, *Florin Predună*, *Vasile Mureșan*, *Elena Petrican*, *Marina Banu*, *Valy Mihalache*. Doar *Virgil Leahu* (Pupak) și *Lily Popa-Alexiu* (Elena Sturdza) rămân în ipostaze unice. Măștile trăiesc și se zbat, discută, filosofează, colportează zvonuri, cultivă intriga într-un deconcertant vârtej caleidoscopic. A evidenția unul, doi interpreți înseamnă a comite un gest inechitabil la adresa trupei. Confruntată cu un text de o dramaticitate relativă și cu viziunea voluntar- personală și temerară a regizorului, echipa actoricească a trudit cu tragere de inimă la verticalizarea piesei, înnobilând cu sudoarea trupului și arderea lăuntrică scândura aspră a scenei.

*1982*

## *„Micul infern" de Mircea Ștefănescu*

*Micul infern* aparține aici universului familial, după cum, prin analogie și la altă scară, marele infern ar trebui să aparțină


www.cimec.ro

universului social. Familia burgheză trăieşte într-o echilibristică etică precară şi doar bonomia autorului o salvează de la „ecuaţia compromiţătoare" Într-o notă marginală la *Micul infern*, *Mircea Ştefănescu* observa că, fără a fi tezistă, piesa este dedicată „iubirii consfinţite" Despre personajele sale, fixate demult în rigide tipare temperamentale şi caracterologice, spunea în acelaşi loc: „Oamenii aceştia sunt prea înecaţi în deficienţele lor ca să mai poată face altceva în anul 1948 (actul final), când sunt prea bătrâni ca să-şi regrete inutilitatea vieţii, în comparaţie cu cea nouă ce se deschidea generaţiilor următoare" Iată două idei pe care regizorul *Matei Varodi* le-a avut în vedere în recenta sa montare. Sprijinul scenografei *Adriana Raicu-Petre* s-a dovedit benefic în cristalizarea acelui spaţiu semicircular, de cavou, în incinta căruia o lume crepusculară îşi trăieşte zvâcnirile agonice. Spectacolul poartă vizibil "*pecetea Varodi*", detectabilă imediat în accentele moderne, în unele soluţii, în poante, în pitoresc şi culoare. Fără a avea rigoarea compoziţională a *Moschetei*, montarea de acum este absolut delectabilă şi nu şovăim în a o cataloga: de succes de casă şi de public. Lucrurile sunt frumos caligrafiate, cu o mână sigură şi cu plăcerea detaliului cizelat, fără mari stridenţe şi fără incongruenţe stilistice. Dacă se fac concesii, acestea sunt în raport cu gustul foarte larg şi încăpător al publicului... hedonist. Cum salturile temporale acoperă în piesă o acoladă de 45 de ani, interpreţii au şansa compoziţiilor şi se poate spune că le-au izbutit destul de bine. Este vorba, în speţă şi într-o ordine care este numai a noastră, de *Marina Banu* (Soacra), *Virgil Leahu* (Doctorul), *Valy Mihalache* (Soţia), *Vasile Mureşanu* (Ordonanţa) şi *Gheorghe Dorofiei* (Soţul). *Marina Banu* acoperă credibil "vârstele", de la cucoana aprigă până la bătrâna atinsă de senilitate dar încă viguroasă. "Măştile" sunt expresive şi dincolo de uşoara caricaturizare (voită) – perfect integrabile succesiunii epice. Mai reţinut decât altădată, mai economicos, jucând "strâns" şi cu un permanent autocontrol, *Virgil Leahu* marchează o izbândă. Doctorul


www.cimec.ro

său este nuanțat, viu, plauzibil. Cu atribute similare poate fi judecată evoluția actriței *Valy Mihalache*, de la juna soție conștientă de farmecele ei și până la femeia matură și vârstnică dedată jocului nevinovat al amintirilor. *Vasile Mureșanu* este pitoresc, hazliu și concordant cu datele personajului său, suportând "supliciul" hilar al șorțulețelor, fundițelor, scufiilor și baticelor – ca accesorii ale... femeii de bucătărie. Un efort notabil depune *Gheorghe Doroftei* în a-și nuanța vocal partitura și a se înscrie pe axa cerută de personaj. *Lily Popa-Alexiu* (Secretara) a compus portretul femeii fatale, având farmecul și forța magnetică de seducție ale acesteia. În fine, *Florin Predună* îngroașă datele și fixațiile cazone ale Curtezanului, sugerând cretinizarea și automatismul soldățesc. "Masca"e cam tare și unele mici atenuări n-ar fi stricat. Spectacolul, văzut global, atinge coarda duioșici, a sentimentalismului și bonomiei (satira e ca și inexistentă!), degajând un fin parfum de epocă. Duhul piesei, acel duh inefabil de care se face adesea caz, s-a insinuat subtil în spectacol, parcă în pofida registrului regizoral de ultimă oră, ce nu-și refuză pantomima, secvența revuistică, dansul grotesc, gagul absurd, găselnița pitorească. Făcându-și mâna, *Matei Varodi* a depășit cu eleganță micile obstacole presupuse, cu gândul la marile montări.

*1982*

## *„Nota zero la purtare" de Virgil Stoenescu și Octavian Sava*

Lirism, candoare adolescentină, momentul esențial al opțiunii, ciocnirea dintre vechi și nou, polarizări caracterologice și comportamentale, poezia iubirii înmugurite, atitudini desuete și atitudini înnoitoare, asprimile școlii, ale unor profesori, în contrast cu sensibilitatea și înțelegerea manifestate de către dascălii noului


www.cimec.ro

val (suntem în 1945), servituți anacronice şi limpeziri de strictă actualitate, pendularea permanentă între negativ şi pozitiv, echilibristica şovăielnică pe firul fragil ce desparte lacrima de zâmbet, teribilismele vârstei tinere şi încă alte note specifice sunt detectabile în această piesă cu titlu acroşant - *Nota zero la purtare* – nescutită, în esență, de un maniheism tezist-demonstrativ. Interogația îngrijorată a autorilor (*Caietul-program*), ceva de genul „Mai rezistă piesa noastră la dintele timpului?", poate primi un răspuns înseninat. În pofida atmosferei – deliberat antitetică – şi a unor elemente fatal datate, compunerea dramatică a lui *Virgil Stoenescu* şi *Octavian Sava* emoționează încă prin calda pledoarie pentru sinceritate şi omenesc. Publicul tânăr o redescoperă cu o rară şi indicibilă plăcere participativă, implicându-se afectiv într-un univers moral, întrucâtva familiar, „temele" adolescenței fiind eterne.

Opțiunea teatrului bârlădean se susține ipso-facto, iar argumentele pro-domo ale scmnatarului regiei, *Vasile Mălinescu*, sprijină o evidență greu de clintit. În plan strict spectacologic, montarea se cuvine judecată în funcție de registrul artistic predominant. Vorbind despre text, toată lumea ştie că ne aflăm în fața unei comedii şi nu avem motive speciale să subminăm acest termen ce acoperă efectiv o realitate literară. Admitem că dulcea comedie este impregnată de puternice note liric-sentimentale, nostalgic-evocatoare şi nu altfel decât în sensul cuvenit trebuie înțeles rostul personajului raisonneur *Moş Griguță*, intendentul şcolii, interpretat cu simțire de *Vasile Mureşanu*. Trupa, fidelă regizorului până la un punct, a înțeles să estompeze notele lirice, dând frâu liber jocului debordant – glumeț în ecuație... şcolărească. În consecință, teribilismele protagoniştilor au fost îngroşate, farsele s-au jucat „tare", cu o fermitate ce se dorea persuasivă în raport cu sala (care sală rezona stimulator şi incitant), eroul necontestat fiind – nici că se putea altfel – *Marcel Anghel*, alias Ionaş Oproiu – „Tarzan" Actorul a ținut să ne transmită mereu, cu obstinație,


www.cimec.ro

„gâlgâiturile" vocale și strigătele inconfundabile ale celebrului erou al junglei. Pitorescul interpretării nu putea scăpa „galeriei", care a salutat cu satisfacție zgomotoasă partitura. Parțial dezechilibrat sub raportul tonalității, al accentelor, exagerând în latura descărcărilor energetice, spectacolul satisface prin idee și temă ca și prin lucrul echipei, care a probat un bun devotament scenic. Problema este și rămâne una de dozaj și de temperare a exceselor. Telegrafic, despre ceilalți interpreți: *Doru Zaharia* (Ștefan Vardia), sobru, reținut, economicos, în rol; *Adi Carauleanu* (Mișu Felecan), talent, inteligență și expresivitate; *Ștefan Tivodaru* (profesorul Matei Butnaru – „Columb"), exact, riguros, sugerând cu finețe bonomia înțeleaptă și comprehensivă; *Zaharia Volbea* (prof. Zurăscu – „Vucca"), dinamic, în notă, ușor devitalizat; n-ar fi stricat un plus de vigoare și de energie despotică „ťa la Vucea"; *Aurel Ionescu* (Anton Pleșoianu, directorul liceului), corect; *Marian Râlea,* debut (Miron Răducanu – „Barbarosa") – deosebit de promițător; ceilalți interpreți „s-au topit" într-un relief interpretativ amorf. Scenografia *Adrianei Raicu-Petre*, în esență funcțională, suferă prin impersonalitate și lipsa pregnanței cromatice. Binevenit în economia (cam pauperă!) a stagiunii, spectacolul dă satisfacție publicului tânăr, un public ce are multă nevoie de teatru în acest secol hipertehnicizat.

*1983*

## *„Discipolul Diavolului" de Bernard Shaw*

Scriind o piesă pentru puritani – „Discipolul Diavolului", melodramă în trei acte, 1897 (tradusă în românește de admirabilul om de cultură care a fost Petru Comarnescu – v. vol. „*Cezar și Cleopatra, Ucenicul Diavolului, Pygmalion*", E.P.L. București, 1963, prefață și tabel cronologic de Silvian Iosifescu), Bernard


www.cimec.ro

Shaw, clasicul, nu şi-a dezmințit vocația iconoclastă. Ironia subțire, persiflarea străvezie, aluzia malițioasă nu lipsesc din această piesă paradoxală, construită cu ingeniozitate de maestru, ca o demonstrație de virtuozitate. Oprindu-se la Shaw, regizorul *Cristian Nacu* a realizat – nici vorbă – un act de opțiune axiologică, dramaturgul fiind un etern contemporan, un autor actual prin sensul general al operei, acuitatea observației morale şi sociale, generozitatea mesajului. A juca un Shaw pe scena bârlădeană echivalează cu un act de cultură ce depăşeşte ca tâlc, simpla aventură repertorială ori opțiunea de orgoliu, năzuind să intre în conştiința publicului. Păcat ca de la text la spectacol, translația s-a făcut cu incongruențe şi scăpări; câte ceva din vibrația inefabilă a piesei se pierde pe scenă, unii interpreți îşi „calibrează" partiturile după un calapod strict personal. Viziunea corect – moderată a regizorului se vede concurată „în subtext" de un duh degradant, caricatural. Metafora regizoral-scenografică (semnatarul scenografiei: *Mircea Tofan*) se impune ochiului critic; în prima parte, pereții zdrențuiți sugerează expresiv decrepitudinea locului; cu excepția lui Richard (Dick) Dudgeon, eroii trăiesc animați de stricte țeluri mercantile; moştenirea de familie trezeşte reacții diverse, specifice cupidității şi avariției şi doar flegmaticul şi nonşalantul Dick face notă discordantă în vestita scenă a citirii testamentului. Scenografia potențează inspirat şi catalizează sensurile spectacolului şi în partea a doua: panourile – grilaje compun un spațiu închis, fără orizont, un spațiu sufocant al claustrării; eroii înşişi poartă costume ciudate, peste care atârnă plase cu ochiuri mari; personaje închise în propria carapace egoistă; văd îngust, simt puțin şi trăiesc la nivel rudimentar. Rolul lui Richard Dudgeon este interpretat cu aplomb dar şi cu o tentă parodică de *Adi Carauleanu*; sobră şi exactă – *Marina Banu* (Doamna Dudgeon); pitoresc în decăderea-i fizică şi cu masca impenetrabilă – *Victor Dan* (Christy Dudgeon); auster, sobru, rigid – *Gheorghe Doroftei* (pastorul Anderson); *Constantin Petrican*


www.cimec.ro

(Generalul Burgoyne) a intuit resorturile morale ale personajului său (nonșalanță, ironie subțire), jucându-l cu inteligență și umor; *Lily Popa-Alexiu* nuanțează fericit stările sufletești ale eroinei. Au contribuții meritorii la nivelul replicii, mimicii, atitudinii corporale, al gesticii: *Ștefan Tivodaru*, un energic, autoritar Maior Swindon, *Florin Predună* (Notarul Hawkins), exact până la un punct dar, din păcate, contând pe efecte vocale de un gust îndoielnic, parodiind (involuntar?) maniere ilustre de interpretare, *Gabriel Constantinescu* (Capelanul), *Carmen Rădulescu* (Doamna Titus Dudgeon) ș.a. Plauzibile în fond când sunt considerate individual, aceste partituri lasă impresia (când sunt subsumate riguros structurii regizoral-scenografice) unei căderi de tonus emoțional, cantonând prea repede în pitoresc și în facil. Crâmpeie de spectacol vibrează credibil, marea simfonie nu se încheagă...

*1983*

## *„Pensiunea doamnei Olimpia" de I. D. Șerban*

Într-un „spațiu închis" (o pensiune), un grup de femei traversează un timp incert, generat de război (suntem la începutul anului 1944) și-și caută pe căi diverse echilibrul existențial. Se poate vorbi chiar de un grad anumit de debusolare – efect plauzibil și întristător al marii conflagrații. Fiecare eroină reprezintă, în felul ei, o individualitate ce se distinge prin temperament, îndeletniciri și filosofie de viață.

Până la un punct, acumulările se produc treptat, clarificările fiind, în aceste vremuri tulburi, anevoioase și nesigure. Există însă și momente esențiale, clarificatoare, momentele opțiunilor decisive, când ritmul evenimentelor se accelerează și când deciziile rapide sunt hotărâtoare. Din păcate, tocmai aceste momente definitorii sunt


www.cimec.ro

insuficient motivate estetic în piesă şi, în translaţie scenică, de spectacolul bârlădean. Gradarea faptelor s-ar fi cuvenit să fie mai riguroasă, acumulările mai revelatoare, saltul spre un alt nivel de înţelegere a evenimentelor – mai pregnant. Explicit, se poate pune întrebarea în ce măsură reacţia moral-psihologică împotriva războiului se converteşte – credibil artisticeşte – într-o reacţie umanistă, capabilă să apere adevăratele valori? Lucrurile rămân oarecum nedesluşite, iar spectatorul se vede oarecum în situaţia paradoxală de a accepta aserţiuni de care nu poate fi convins dintr-o dată. Tocmai întrebările cheie capătă – spectacular vorbind – răspunsuri ezitante ori aproximative. Dacă piesa lasă faptele în incertitudine, nici spectacolul nu le clarifică. Regizorul *Matei Varodi*, secondat scenografic de *Mircea Tofan* şi de *Rodica Porumbel* (costume), a tins – după toate semnele – spre un gând creator, dar acesta nu se încheagă, rămâne volatil. Regretul este cu atât mai mare cu cât montarea are merite, este organizată judicios, chiar cu o anume rigoare pedantă, vădind pe alocuri şi o certă energie expresivă. Începutul şi finalul relevă capacitatea de vizualizare plastică a regizorului şi scenografului, susţinuţi cu aplicaţie – deşi cu inegalităţi – de o bună echipă actoricească. Tensionarea spectacolului, realizarea necesarului crescendo credibil, concentrarea (s-au operat amputări, sunt la modă) rămân în cazul de faţă frumoase deziderate într-un corp compoziţional ce se diluează treptat şi pierde din altitudine.

Actriţele distribuţiei au ştiinţa conturării individualităţilor: *Marina Banu* (Olimpia) ştie ce vrea şi joacă în câmpul convenţiei cu firesc şi aplomb; *Milena Rizescu-Doroftei* (Ligia) ne propune o „nebunie" plauzibilă artistic şi o disimulare posibilă în planul ficţiunii scenice, deşi cu unele ezitări; *Dana Tomiţă* (Sanda) – ostentativă în prima parte, mai apropiată de datele personajului în partea a doua; *Valy Mihalache* (Angela) este excelentă în momentul întoarcerii spăşite la pensiunea adversă; *Elena Ţuţulan* (Jeanine) face exces de cochetărie; *Eudoxia Volbea* (Nana) sugerează cu


www.cimec.ro

finețe exasperarea frustratei. Au mai evoluat *Maria Tivodaru* (Lola), *Smaranda Herford* (Clementina), *Tamara Ciociu* (Aneta), ultima agitându-se mult.

Lipsind premisa textului de excepție (de unde și scepticismul regizorului), spectacolul poate fi etichetat lesne cu un atribut neomologat încă de estetica teatrală: *onorabil.*

*1983*

## *„Hangița" de Carlo Goldoni*

Teatrul bârlădean a scos la rampă spectacolul cu piesa *Hangița* de Carlo Goldoni, făcând un gest oportun de restituire teatrală. Noua montare ne amintește în chip izbitor de *Moscheta*, ambele puse în scenă de regizorul Matei Varodi, a cărui predilecție pentru comedie este un fapt probat. A devenit oare spectacolul cu piesa lui Ruzante termenul de referință obsesiv al directorului de scenă? Dacă da, acesta este dator să se elibereze cât mai repede de atari servituți și să lucreze cu mai multă rigoare și originalitate. A fetișiza o manieră de înscenare, a ridica la rangul de principiu ordonator soluții mai mult sau mai puțin aleatorii reprezintă un demers steril din start. Tinerețea este incompatibilă cu obstinata cantonare în poncife, drept pentru care sugerăm regizorului o luminoasă și grabnică eliberare din câmpul locurilor comune. Altminteri, spectacolul este interesant, agreabil, vioi, deconectant și pitoresc. N-am găsit aici nici „subtexte" destinate galeriei, nici „contemporaneizări" factice, nici aluzii străvezii,nici trimiteri gratuite, nici gaguri în cheie dublă – adică arsenalul ieftin de câștigare a unui public generos, inocent și disponibil. În chip programatic regizorul n-a mizat pe aceste laturi frivole – care îl puteau ispiti și cărora le cad pradă destui directori de scenă mai slabi de înger și în criză de personalitate – ci a căutat cu tenacitate și


www.cimec.ro

fervoare să restituie ceva din specificitatea teatrului goldonian. „Prologul" şi „epilogul" sunt concepute pe sugestia jocului de marionete, idee judicioasă, în spiritul commediei dell`arte, al teatrului improvizaţiei – modalităţi dramatice depăşite cu strălucire de Goldoni prin definirea caracterelor. Desigur, povestea de iubire a prea frumoasei Mirandolina şi a glacialului (la început) cavaler Di Ripafratta nu are suficientă consistenţă pentru a merita să fie spusă. Îndrăznim să avansăm aserţiunea că nu are nici o semnificaţie aparte şi spectatorul contemporan se pătrunde de adevărul diversităţii tipologice şi al „istoriei erosului care se repetă la nesfârşit", făcându-se mai înţelept, deci mai filosof. Jocul (şi joaca) actorilor place ochiului (interior), montarea transportându-ne într-un ev pudrat şi parfumat – evul perucilor şi al plecăciunilor maiestuoase. Întregul „ritual" scenic este „subminat" de interpreţi cu detaşare ludică, zâmbet şugubăţ şi complice. Este utilă structura scenografică etajată, gândită şi închegată de Rodica Porumbel, în pofida faptului că permanentul urcuş şi coborâtul în trombă pe scările scârţâitoare creează asperităţi sonore supărătoare, ca să nu mai punem la socoteală sincopele ce survin pe fluxul acţiunii. *Adi Carauleanu* (Cavalerul Di Ripafratta), *Virgil Leahu* (Marchizul Di Forlipopoli), *Ştefan Tivodaru* (Contele D'Albafiorita), *Dana Tomiţă* (Mirandolina), *Valy Mihalache* (Ortensia), *Paula Râpeanu* (Dejanira) şi *Marcel Anghel* au materializat gândul regizoral, cu infidelităţile menţionate, cu unele îngroşări şi excese, dar cu personalitate, plăcere şi o anume exuberanţă persuasivă ce plasează spectacolul cu o treaptă mai sus decât cea estimată iniţial.

Optimist şi lesne digerabil, spectacolul bârlădean se înscrie fără tăgadă în registrul onestităţii, al efervescenţei tinereşti şi active.

*1983*


www.cimec.ro

# *„Clipa" de Virgil Stoenescu*

Piesa lui Virgil Stoenescu mărturiseşte orgoliul de a porni dinlăuntrul romanului omonim al lui *Dinu Săraru*, numai că operaţiunea a dus fatalmente la împuţinarea materialului epic în favoarea concentrării şi focalizării episoadelor esenţiale. A rezultat, la Bârlad, un spectacol dinamic, de relevabilă factură artistică şi de sensibilă pulsaţie omenească, semnat regizoral de *Constantin Dinischiotu* (autorul unei montări similare la teatrul din Constanţa) şi scenografic de *Rodica Porumbel*. Mărturisirea prozatorului *Dinu Săraru* este semnificativă şi pentru dimensiunea ideatică a piesei în discuţie: „...romanul *Clipa* s-a născut din nevoia mea de a spune adevărul şi de a mă angaja să arăt că se poate spune" *Virgil Stoenescu* a căutat să-şi asume această coordonată definitorie a cărţii, asigurând o translaţie conformă, cu gândul secret de a realiza nu o dramatizare benignă, mai mult sau mai puţin onestă, ci o operă ce-şi revendică orgolios statutul autonom, deşi legile creaţiei – ştim bine – nu admit hibridul artistic, respingându-l ritos. Sigur că romanul şi– ipso facto – piesa sunt astăzi datate prin forţa ineluctabilă a evenimentelor istorice. Dincolo însă de cortina caducă a întâmplărilor, dincolo de aluviunile agitatoric-politice ale dezbaterii, sunt de reţinut seismele lăuntrice şi crispările existenţiale ale protagoniştilor într-un moment istoric strict delimitat, un timp în alertă sau, cum spunea Marin Preda, un timp care nu mai avea răbdare, când trebuia să alegi între un utopic (şi cum s-a văzut) iluzoriu viitor şi un rău vag precizat şi greu de verificat, între un sistem de valori în curs de constituire şi un altul ce-şi epuizase posibilităţile, între aburul inconsistent al unei *epoci de aur* şi incertitudinile derutante ale clipei. Pe temeiul fragil al dezbaterii politice, regizorul a lucrat cu profesionalism, imprimând montării cota de credibilitate necesară.

*Constantin Dinischiotu* rămâne în bună măsură fidel (nu


www.cimec.ro

spunem tributar) modalității artistice aplicate spectacolului constănțean. N-a reușit și, probabil, nici n-a dorit să se desprindă de un termen de referință anterior. Montarea etalează virtuți ale teatrului politic, ale teatrului-dezbatere, regizorul rămânând și aici credincios ideii de implicare a publicului. În această ecuație spectaculară, rolul personajului-martor, personajului-raisonneur, personajului-actor (Comentatorul: *Elena Petrican*; în spectacolul constănțean – *Ileana Ploscaru*) se relevă ca deosebit de important. Interpreta bârlădeană, ca și colega ei mai sus amintită, deține datele necesare pentru tripla ipostază artistică: aplomb, detașare, căldură, vibrație, sensibilitate, rigoare. O notă de uscăciune estompează întrucâtva imaginea finită. Un al doilea argument al implicării îl reprezintă, pe latura grotesc-negativă, personajul Mihalache Dometie (*Virgil Leahu*), cu intrări și ieșiri din, respectiv, în sală. Dacă latura exterior-vivace, a „cadristului" delator a fost bine conturată, cealaltă – gravă, neliniștitoare, malefică – abia s-a simțit. Admitem însă că interpretul a muncit serios la cizelarea rolului și binemerită aprecieri. *Constantin Petrican* (Dumitru Dumitru), minus unele secvențe de rigiditate, a restituit tensiunea și vibrația personajului în lupta sa tenace pentru adevăr. Este autoritar și apropiat, energic și mătăsos, senin și înnegurat – un om constituit din antinomii oximoronice seducătoare, un om cu lumini și umbre ce-și devanscază timpul prin credință și putere vizionară. Un rol frumos compune *Lily Popa-Alexiu* (Ruxandra Mărăcineanu), probând, în cele mai bune momente, capacitatea de iluminare lăuntrică, de transfigurare. Sunt sugestive scenele apropierii – retragerii în preajma omului iubit, *Dumitru Dumitru*. Actrița sugerează cu finețe și simț al nuanței impulsul retractil concomitent cu dorința apropierii, jocul fulgurant al simțămintelor contradictorii, ezitările femeii demne ce lasă inițiativa bărbatului. O fină scenă a intrării în neființă realizează *Smaranda Herford* (Măria), străbătută discret de fior existențial. Au contribuții necesare: *Ștefan Tivodaru* (Petre Nobilu), demn, afectuos, sobru, *Marcel Anghel* (Tudor


www.cimec.ro

Cernat), cu denivelări de accente, *Dana Tomiță* (Carmina), mai mult „pozitivă" ca soție decât capricioasă și dificilă, cum ar fi trebuit, *Gabriel Constantinescu* (Năiță Lucian), *Gheorghe Doroftei* (Maiorul), cu rigidități de „dur" ș.a.

Organizat cu pricepere profesională și simț al măsurii, alternând cu dibăcie timpurile „narative", schițând retrospective sugestiv-evocatoare, spectacolul trăiește estetic într-o expresie scenică adecvată, pe alocuri emoționantă.

*1984*

## *„Idolul și Ion Anapoda" de G. M. Zamfirescu*

S-au împlinit nu de mult 50 de ani de la premiera absolută a piesei „Idolul și Ion Anapoda" de G. M. Zamfirescu. Evenimentul a avut loc la 17 decembrie 1934 la Teatrul Național din București și cu intermitențe – probabil inerente – această *comedie amară* (sintagma aparține autorului) se joacă pe scenele țării. Dacă G. M. Zamfirescu a intrat definitiv în istoria dramaturgiei noastre printr-o singură comedie, *Domnișoara Nastasia*, nu înseamnă ipso facto că *Idolul și Ion Anapoda* n-ar putea suscita interesul legitim al directorilor de scenă. Credem chiar că recenta opțiune a teatrului bârlădean este motivată, în pofida unor deficiențe de construcție și a „subțirimii" caracterelor, semnalate la timpul cuvenit de critica specializată. Noua montare înscrie în contul teatrului un moment al profesionalității bine temperate, ca să nu spunem prudente sau reticente. Lansăm aserțiunea neuitând nici o clipă că regia poartă semnătura unui nume notoriu în spectacologia românească actuală – Mihai Fotino – actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din


www.cimec.ro

Capitală, dar nu vom comite eroarea de a judeca prestigiul şi nu opera finită. Înclinăm să credem că proaspăta înscenare a avut o naştere dificilă, fiind moşită cu anevoinţi multiple, în ritmul – imprevizibil – al activităţii unui colaborator nu întotdeauna disponibil, nu întotdeauna prezent la faţa locului. Este greu de stabilit, în atari circumstanţe, în ce măsură montarea de acum îl reprezintă cu fidelitate pe regizor, în toate intenţiile, în toate gândurile şi ideile sale artistice. Coerenţa lăuntrică a spectacolului este ici-colo fisurată, dezvăluind aproximaţii, soluţii de moment, mici improvizaţii salvatoare. Nici registrul interpretării nu este peste tot impecabil, lăsând un spaţiu mai larg pentru găselniţe benigne, „cârlige" factice, giumbuşlucuri gratuite.

Din această perspectivă ar fi fost poate de dorit ca regizorul însuşi – autorul unui proiect ambiţios şi riguros în datele preliminare – să cântărească mai atent lucrurile şi să avizeze un fapt de artă perfect cristalizat. Scenografia însăşi (semnatară *Adriana Raicu-Petre*) putea fi încă mai bine structurată şi ordonată în funcţie de o idee-vector. Altminteri, rămâne de un realism cuminte, netransfigurat plastic, încărcată şi, paradoxal, simpluţă. O atare scenografie, abia merituoasă, mai mult ilustrează şi mai puţin exprimă în consonanţă cu textul. Dacă ar fi să optăm pentru interpretările monolitice, ne-am opri la cele datorate *Elenei Petrican* (Stăvăroaia) şi lui *Simon Salcă* (Aristotel). Sunt cele mai închegate şi cele mai coerente în raport cu ecuaţia comportamental-caracterologică a personajelor respective. *Elena Petrican* ştie să fie coana-mare, în amurg erotic, cu admirabile zvâcniri de demnitate repede reprimată, cu fandoseli pitoreşti, râs gâlgâitor, şăgălnicie perfidă, clamări şi echivocuri transparente, o femeie încă verde, privind viaţa din unghi hedonist, cu detaşare lucidă şi uneori cu cinism, trăind acum din amintirile unei tinereţi şi unei maturităţi furtunoase, deloc ortodoxe. Stăvăroaia, în variantă bârlădeană, exprimă plenar potenţele comice ale actriţei, intuiţia artistică şi inteligenţa în construcţia unei siluete scenice memorabile. Rămâne antologică secvenţa în care femeia,


www.cimec.ro

sigură de succesul ei, apriga văduvă a bravului maior Stavăr, păşeşte bărbăteşte spre dormitorul mai tânărului Ion, dar se opreşte din gestul avântat la apariția intempestivă a unui intrus. Am admirat arta actriței, sigură de meşteşugul scenic, ştiind de această dată să evite cu dibăcie capcanele cabotinismului. O bună partitură scenică a realizat *Simon Salcă*, despre care se poate spune un adevăr la îndemână: a avut un rol convenabil. De acord! Dar câți actori nu ratează prea adesea atâtea roluri generoase, gata făcute, cum se spune?! Să nu uităm acest detaliu şi să dăm Cezarului ce este al Cezarului. Ne-au convins în bună măsură *Gabriel Constantinescu* (Valter), minus micile ieşiri personaliste, *Lily Popa-Alexiu* (Frosa). Rol greu, misiune delicată pentru tânăra actriță, realizare merituoasă. Masca chinuită, din prima parte, este prea chinuită: animal hărțuit, speriat, incomod pentru toți, docil, trist, de o tristețe covârşitoare. Iluminarea finală nu alungă din mintea noastră imaginea inițială, născând o polaritate psihologică incompatibilă: fațetele personalității ei par greu de împăcat dacă le unim sub semnul aceleiaşi făpturi. *Marcel Anghel* (Ion) a jucat adesea pe băiețaşul îmbufnat căruia i s-au luat jucăriile. Nu e uşor să legi imaginea sa de cea a personajului curat, bonom, delicat, iluminat finalmente de revelația iubirii. Voind cu obstinație să joace altfel, actorul a cantonat în stilul ştiut, compus în principal din răstiri virile, icnete vătuite, gestică stângace, de copil prins asupra greşelii, ciudate deplasări în scenă, cu picioarele țepene – joc de marionetă. În câteva momente (nu multe) actorul are intuiții juste, schițând eroul anapoda, greoi, timorat şi fundamental cinstit. *Elena Țuțulan* (Mioara) şi-a etalat cu grație feminitatea, mizând pe farmecul lasciv, dar a jucat poate prea mult păpuşica prostuță şi capricioasă, fandosita etern ofensată. N-ar fi stricat o undă de umanitate în structura acestui manechin de lux. *Tamara Ciociu* (Icu Dănicel) n-a avut un rol de pondere pentru a îngădui o judecată răspicată. E haimanaua inteligentă care place şi amuză, stârnind un zâmbet de o clipă. *1985*


www.cimec.ro

# *„Moralitatea doamnei Dulska" de Gabriela Zapolska*

Va fi fost o vreme când piesele Gabrielei Zapolska (1857 – 1921) se vor fi bucurat de succes pe scenele țării sale și în străinătate. Faptul este de altfel indubital. Sensibilitatea contemporană le receptează astăzi cu parcimonie, fiindcă datele problemei s-au schimbat, spiritul epocii este altul și nu orice conflict domestic (spre a ne opri la axa piesei de față) degajă cu necesitate o semnificație general-umană. Cum numele autoarei nu spune prea multe spectatorului român, iar detaliile de istorie literară sunt în cazul de față superflue, nu ne rămâne decât să ne întrebăm în cc măsură este îndreptățită axiologic opțiunea repertorială. Mulți autori importanți așteaptă înscenările novatoare pe care le-ar merita cu prisosință. Clasici sau contemporani, acești dramaturgi reintră sau intră în circulație cu anevoinți multiple, obiective, ținând de sociologia receptării și de meandrele biografice și ideologico-estetice ale fiecăruia. E ca și cum o fatalitate implacabilă ar prezida inițiativele repertoriale și nu-i rămâne cronicarului decât alternativa de a se pleca în fața evidenței. Nu vrem să lăsăm impresia că dăm cu o mână și luăm cu cealaltă: propunându-și un atare titlu, instituția bârlădeană are meritul de a realiza un afiș divers al stagiunii, chit că de la diversitate la eclectism estetic nu e decât un pas. Uneori, aleatoriul asociativ impune vecinătăți dramaturgice paradoxale și devine principiu ordonator. Regizorul *Cristian Nacu* a tratat textul cu multă seriozitate, găsind nimerit să-l transfere din registrul comic în cel al dramei. Subtitlul fără echivoc – comedie în trei acte – n-a trezit nici o inhibiție directorului de scenă. Care este miza politico-ideologică a piesei, respectiv, a spectacolului? Evident, dezvăluirea moralității discutabile a familiei într-o epocă revolută. Care este


www.cimec.ro

miza morală? Avertismentul implicit, al cărui ecou trebuie să reverbereze în conștiința spectatorului contemporan: să fim morali! Care este miza comică? Dată fiind metamorfoza impusă de regie, comicul se străvede cu zgârcenie, în planul limbajului, al câtorva replici- maxime spirituale ce „percutează" în sală cu efect modic. Despre miza axiologică poate depune mărturie istoria literară obiectivă, care socotește piesa cea mai bună creație de gen a autoarei.

Într-un spațiu scenografic ambiguu-polisemantic (semnatară *Rodica Porumbel*) se mișcă o trupă dornică să se impună. *Elena Petrican* (Doamna Dulska), o excelentă actriță, de altfel, dă aici frâu liber unei încrâncenări ce întrece măsura rezonabilă, uitând că ne aflăm într-un spațiu moral eminamente comic. Chiar dacă, în ansamblu, personajul este plauzibil și acceptabil, destul de bine conturat estetic, rămâne hiba dozajului în exces, cu efecte tari, durități verbale și asprimi gestuale. *Virgil Leahu* (Zbysko) a avut intuiții juste, un joc nuanțat și expresiv, minus, desigur, alinturile știute: unduirile corporale, rotunjirea ușor emfatică a frazei, edulcorarea emisiei vocale. *Dana Tomița* (Iuliasiewiczowa) a intrat bine în pielea personajului, în timp ce *Elena Țuțulan* (Mela) continuă să se auto-admire scenic dintr-o irepresibilă pornire narcisistă, căutând cu o obstinație demnă de o cauză mai bună pozele „șic", pozițiile lascive, departe de datele psiho-fizice ale eroinei, care are numai 16 ani. *Smaranda Herford* (Tadrachowa) ratează milimetric rolul din exces de „cârlige" verbale și gestuale.

*1985*


www.cimec.ro

# *„Jocul" de Ion Băieşu*

Dramaturgia lui *Ion Băieşu* conține antinomii paradoxale, contraste oximoronice capabile să-i ofere note de originalitate şi de individualitate greu confundabile. Teatrul său este concomitent grav şi comic, sublim şi grotesc, terestru şi celest, evanescent şi de o materialitate grea, insinuant şi explicit, aluziv şi direct, nescutit, în orice caz, de facilități şi de soluții gratuite, de sentimentalism şi rezolvări poetic-fanteziste, dar mereu plin de farmec şi de o invidiabilă audiență. Personajele sale, atât cele din teatru cât şi cele din proza scurtă (nu puține schițe modice au devenit, prin dezvoltări îndrăznețe, piese autonome), rostesc enormități hazlii sau grave pe tonul cel mai serios cu putință, exhibându-şi natura lăuntrică ireductibilă. Marile concepte (cosmos, infinit, dragoste, eternitate, absolut) sunt invocate în maniera cea mai dezinvoltă şi mai prăpăstioasă de spirite mărunte, tranzacționale şi lucrative, de femei frivole şi derbedei simpatici, de slujbaşi insignifianți şi patetici. Comicul – cu deosebire de limbaj – se înscrie cel mai adesea pe granița fragilă ce desparte *comicul* de *grav*, încât e destul de dificil uneori, în spectacole pregnante şi riguroase (riscul este al regizorilor) să eviți căderea într-o latură sau în cealaltă. Regizorul *Cristian Nacu* a rezolvat impasul optând fără ezitare. Comedia *Jocul* a devenit aproape dramă în lectura prudentă şi conştiincioasă a directorului de scenă, operațiune procustiană cu care domnia-sa ne-a obişnuit, îndreptățindu-ne să credem că la mijloc este o fixație estetică ce se nutreşte dintr-o trăsătură structurală de caracter. La rigoare, putem vorbi chiar de accente melodramatice şi de o notă tragică a spectacolului, un spectacol transparent ca idee şi onest ca metaforă şi mesaj. Într-un cadru scenografic ce poate fi socotit, în sine, o izbândă picturală dar pândit de impersonalizare (semnatar *Ioan Vânău*), dilema femeii amenințată de o boală crudă şi jocul acesteia (tălmăcit ca adulter, ca aventură extravagantă), se consumă


www.cimec.ro

la cotele medii de intensitate, angajând afectele spectatorului și mai puțin logica sa infatigabilă. În credința noastră (am fi dorit o comedie-comedie și nu o dramă), un singur interpret, *Elena Petrican* (Vecina), ilustrează și exprimă *stilul Băieșu* (comicul grav, gravitatea comică), celelalte partituri înscriindu-se pe axele trasate prudent de regizor. Actrița joacă admirabil umorul, șăgălnicia, falsa compasiune, cochetăria reticentă și avansul discret, nuanțând cu virtuozitate, sugerând cu finețe automatismele verbal-ideatice. *Ruxandra Petru* (Fosta colegă) este exactă și caldă, interpretând cu măsură și necesară reținere rolul femeii absorbite de munca sa, devotamentul profesional și demnitatea morală. Mai ezitantă decât alte dăți, *Dana Tomiță* (Soția) îmbină nimerit tandrețea conjugală cu dragostea maternă eliberată de dulcegării și efuziuni lirice. *Gheorghe Doroftei* are bune momente de sinceritate artistică în rolul Soțului, ce alternează, din păcate cu evoluții vide ca trăire și semnificație. Tăcerile se umplu mai greu; agitația domestică nu suplinește adecvat absența trăirii; actorul se mișcă uneori ca un robot cuminte și depersonalizat. *Tamara Constantinescu* (Fiica) are contribuții judicioase, deși imprimă rolului o ascuțime sarcastică, o răceală de bisturiu. *Teodor Corban* (Fiul) simte și prinde fără dificultăți nota justă (nici nu era prea greu), dar se complace câteodată în mici neglijențe (mimică, dicție), poate dintr-o prea mare siguranță de sine, ca să nu presupunem o prea timpurie infatuare. Spectacolul este agreabil și-și atinge menirea de a ne propune o clipă de meditație afectuoasă.

*1985*

## *„Noțiunea de fericire" de Dumitru Solomon*

Dramaturgia lui *Dumitru Solomon*, acut problematizată și problematizantă, inteligentă și spirituală, nu o dată ironic –


www.cimec.ro

sarcastică, a suscitat interesul legitim al regizorilor noştri. Dramaturgul are meritul de a fi impus la noi genul comediei filosofice şi de a-l fi ilustrat semnificativ. *Noţiunea de fericire* se înscrie în sfera genului, propunându-ne o gradaţie dialectică: *Premisă*, *Teză*, *Antiteză*, *Sinteză*. Problema ce ni se pune ca nucleu meditativ este aceea a hiatusului ce se poate naşte câteodată între cugetarea abstrasă şi viaţa concretă, între datele existenţei intelectuale şi datele existenţei imediate. *Bogdan Ulmu* a fost sedus de generozitatea şi acuitatea ideilor, de farmecul textului, de pregnanţa şi subtilitatea replicii. Regizorul are o minte limpede, analitic-disociativă şi sintetică, organizând spectacolul cu simţ al proporţiilor şi rigoare arhitectonică, închegând o metaforă scenică expresivă, intersectată de simboluri şi semne transparente, de o semantică înaltă. Chiar dacă ceea ce privim reprezintă mai puţin o *comedie filosofică*, fiind mai degrabă un *pamflet filosofic* (sintagma aparţine regizorului), trebuie să admitem că lucrurile sunt bine gândite şi decantate în retortele înscenării, de la structura globală, integratoare şi până la detaliile complementare. Regizorul a ţinut să reliefeze acele pasaje ale discursului dramaturgic ce corespund viziunii pamfletare. În consecinţă, spectacolul este alimentat permanent cu o sevă sarcastică, pe canale subterane, un sarcasm potenţial ce se insinuează subtil şi persistă ca un parfum discret. Nu lipseşte nici unda satirică mai blândă, izbind pereţii înţelegerii noastre, ricoşând iute în tâlcuri adânci; adie şi o briză bonomă, jovial-umoristică, atenuată de efectul unor maxime-judecăţi-sentinţe, când tăioase, când serios-şăgalnice. Fără a fi o creaţie de referinţă în bibliografia dramaturgului, piesa se impune prin construcţia ingenioasă, dialogul alert, altitudine intelectuală şi o elocvenţă bine susţinută. Este interesant de subliniat ponderea scenică surprinzătoare pe care o acordă regizorul Bărbatului (*Gheorghe Doroftei*), care nu este o apariţie oarecare, strict accidentală, nesemnificativă; insul este schiţat dintr-un neaşteptat unghi kafkian, clamându-şi cu exasperare metafizică mica lui dramă


www.cimec.ro

existențială. Am spune chiar că în creionarea personajului, regizorul a probat o râvnă supralicitantă. Dincolo de pitorescul exterior al scurtei apariții, Bărbatul rămâne un reper al reprezentației, o cheie posibilă pentru un evantai de înțelesuri ce ar fi rămas poate criptice. Un contur pregnant capătă de asemenea Ziarista, personaj realizat de *Elena Țuțulan*, în tonuri apăsate, cu știutele ițeli lascive, râs gâlgâit, cochetării frivole, unduiri ațâțătoare – arsenalul de tradiție al seducătoarei. Gâsculița, aci prostuță, aci plăcut-cochetă, câștigă un plus de relief și expresivitate în cele mai bune momente, făcându-ne să regretăm pe cele de manierism factice și alinturi inutile. Benedict (*Simon Salcă*) are aerul unui aviator exotic ori al unui extraterestru aiurit, a cărui miopie accentuează buimăceala. Vorbirea repezită, masca senin-distrasă, călcatul în strâchini, jucate apăsat, îi conferă personajului un pitoresc de mare haz.

Elementele scenografice dau contur ideilor, plasticizându-le, dându-le o materialitate pregnantă, sugestivă. Fundalul cu irizări azurii, camera de un alb imaculat (două personaje maculează acest spațiu: grosolanul Baldovin și tenebrosul Ghebală, prin intrări intempestive cu sfâșierea ușilor de hârtie), statuia misterioasă, sugerând înălțarea ideatică, bunele efecte de ecleraj din actul al doilea (povestea onirică), coloana sonoră, nuanțată și de bun gust – toate se corelează judicios și potențează tâlcurile piesei. Scenografia este semnată de *Adriana Raicu-Petre*, aflată cu acest spectacol într-un moment fast al carierei. Mai sunt – cum spuneam – și unele gratuități: sicriul purtat cu gravitate prin scenă (actul I) nu trimite la un înțeles explicit și complică inutil secvența; soluția cu trapa și cu Baldovin exercitând un fel de „dresaj" verbal asupra lui Ghebală s-a mai purtat; șocul rămâne exterior. În treacăt fie spus, la *Dumitru Solomon*, dialogul feroce dintre Ghebală și Tudor se consumă la telefon. Spectaculos este travestiul *Elenei Petrican* în Bladovin. Actrița a desenat cu aplomb silueta fizică și conturul caracterologic ale parvenitului grosolan, agresiv și infatuat, care intră vijelios, bate cu pumnul în masă, dă


www.cimec.ro

lovituri directe (la propriu), amenință, proclamă principii generoase, exclamă demagogic, joacă o clipă farsa senilității și zahariselii (în cărucior), colindă scena cu un aer de potentat energic, plescăie, se fandosește. Un întreg arsenal de mijloace expresive, de gesturi, atitudini și reacții specifice este pus la bătaie pentru a înfiera agresivitatea imundă și pernicioasă. Ghebală (*Constantin Petrican*) are rigidități obtuze și clamări demagogice înalte, de un bun efect artistic. Rolul filosofului Tudor Damian este interpretat de *Virgil Leahu*, cu exactitate și nuanțare, în tonuri calde, omenești și doar cu unele repeziri gestuale (mâna dreaptă cu degetul înainte – mod desuet de a avertiza ori de a reproșa). Actorul „prinde" foarte bine momentele de ușoară descumpănire ale eroului (în prima parte), ca și crispările ulterioare în dialogurile cu oscilanta Ștefania (*Dana Tomiță*). Temperat de astă dată, cu bune reușite de ton, dicție și mișcare – *Marcel Anghel* (Sever Albescu). Serafică, vibrantă și caldă – *Lily Popa-Alexiu* (Alexandra), personaj simbolic, aducând în scenă o undă de poezie și de romantism, exprimând aspirația pură către adevăr, frumos, absolut. Măști reușite compun *Ștefan Tivodaru* (Aristotel) și *Florin Predună* (Rousseau), plutind parcă peste lucruri, într-o mătăsoasă trecere. Păcat că e cam multă pudră aici! *Gabriel Consțantinescu* (Diplomatul) are scorțoșenia personajului și un mod inimitabil de a cere aplauze asistenței scenice în secvența discursului de felicitare. *Tamara Ciociu* (Atena) fixează cu siguranță profilul fiicei independente, ușor cinice, în fond înțelegătoare și afectuoasă. *Marcel Brânzeiu* (Copilul lui Baldovin) a ținut să facă un personaj lălău și tâmp și a reușit.

*1985*


www.cimec.ro

# *„Omul care a văzut moartea" de Victor Eftimiu*

Aducerea dramaturgului Victor Eftimiu pe scena bârlădeană semnifică mai mult decât un simplu gest repertorial, argumentând implicit perenitatea creatorului, intrat după moarte într-un nemeritat con de umbră. *Omul care a văzut moartea* este un text încă viabil, seducător prin spirit şi credibil ca document omenesc, de unde şi opţiunea fără ezitare a regizorului *Cristian Nacu*. Ceea ce este neverosimil în text se estompează în bună măsură pe scenă, printr-un joc exact, strâns, fluent, persuasiv al interpreţilor şi îndeosebi al excelentului aici *Simon Salcă*. Valoarea piesei (scrisă în trei zile, după mărturia francă a autorului) nu trebuie supralicitată, dar nici subestimată. Este exact ceea ce realizează directorul de scenă, alegând fericita cale de mijloc, evitând cu grijă extremele şi... excesele în favoarea unei lecturi fidele şi clare. Unda metafizică este uşoară ca o adiere, doar sugerând posibile seisme sufleteşti. Accentele ideatice se repartizează judicios, cu gradări necesare, suspens-uri oportune, dozări conforme, în linia bunei şcoli teatrale tradiţionale, pe care nu ar trebui s-o hulim decât atunci când rezultatele finale sunt discutabile. Când nu cade în pitorescul facil, însuşi jocul interpreţilor, mai exact al echipei, este cuceritor, exprimând un nivel de profesionalitate şi o bună unitate în diversitate, ca să ne exprimăm dialectic. Spunând *echipă* avem în vedere atât factorul coagulant esenţial - regizorul - cât şi grupul actorilor -interpreţi, inspiraţi, în vervă, devotaţi ideii de reprezentaţie accesibilă şi riguroasă. Ceea ce face fiecare, cu mici excepţii, fuzionează într-o structură, pe care, desigur, o putem judeca în moduri diferite, dar care există ca *structură*. S-ar putea vorbi despre un recital actoricesc *Simon Salcă* (Vagabondul), dacă n-am contrazice aserţiunea unităţii şi structurii, în orice caz, protagonistul creează unul din rolurile sale de referinţă, în sistemul


www.cimec.ro

estetic dat: piesă, regie, scenografie, restul echipei, ambianță scenică, sunet, lumini, asumându-si simpatetic personajul, cu înțelegere, intuiție, simț al nuanței, farmec omenesc. Vagabondul lui Simon Salcă nu este o fantoșă născută în împrejurări aleatorii ci un om viu, un catalizator pentru cei din jur, determinându-și cu luciditate destinul, modificând ecuația comportamentală a celorlalți, obligându-i să-l accepte și nu oricum ci într-o lumină favorabilă. Vagabondul este un filosof practic, nițel sceptic, nițel defetist dar nu mizantrop, îngăduindu-și clamări sublime ce ar fi sunat poate ridicol în gura altora dar nu în a lui. O reușită siluetă moral-comportamentală compune *Gheorghe Dorofiei* (Farmacistul Leon), rece-distant, glacial-ceremonios, peripatetic, scorțos, de o rigiditate cam londoneză, dar de un cert relief expresiv. Farmacistul său e un tip care se ține minte. Se poate accepta și schița de portet fizic-sufletesc realizată de *Gabriel Constantinescu* (George), odrasla cam fără personalitate a farmacistului. Actorul execută în scenă un fel de balet mecanic, compus din fandări cochet efeminate, ușor caricaturale, ce nu frizează totuși ridicolul (ridicol, personajul s-ar fi volatilizat), vociferând retractil-prudent sub apăsarea autorității paterne. În fond, e un băiat bun, nedeprins cu greutățile vieții, dorind cu obstinație imberbă eliberarea de sub tutelă. Menționabil - rolul făcut de *Ștefan Tivodaru* (Alexandru Filimon), cu nuanțări juste și accente nimerite. În primele secvențe interpretul joacă un podgorean poate cam decrepit (ar trebui să fie mai viguros de vreme ce a fost în stare să salveze un om de la înec), un bunic edulcorat, căruia i se dă cu linguriță. Mai apoi actorul părăsește micile habitudini ale senectuții, devenind ceea ce este în fond: un proprietar energic, năzuind legitim la scaunul de primar. Au contribuții merituoase, deși ne-am fi așteptat la mai mult, *Valy Mihalache* (Raluca Filimon) și *Elena Țuțulan* (Alice) Echipa se mișcă într-un cadru voit de epocă, desuet, sugerând o opulență relativă și tihna patriarhală, semnat scenografic de *Adriana Raicu-Petre*. Dincolo de inegalitățile interpretării, de micile improvizații


www.cimec.ro

pentru galerie ca și de unele scăpări și inadvertențe, premiera bârlădeană are darul de a ține afișul și de a rămâne în memorie prin vagabondul iluminat.

*1985*

## *„Fluturi de noapte" de Dinu Grigorescu*

Premiera cu *Fluturi de noapte* s-a săvârșit în prezența autorului, a reputatului teatrolog Virgil Brădățeanu, a criticului *Dinu Kivu* și a *Anei Toboșaru*, secretara A.T.M. O, tempora!... *Dinu Grigorescu* (n. 4 iunie 1938, Ploiești) are certe disponibilități comice și o mare, o irepresibilă ușurință în a produce comicul de limbaj. Lumea personajelor sale, o lume locvace, amintind în chip izbitor de eroii abjecți ai lui Ion Băieșu (iată o posibilă filiație axiologică!), este lesne de recunoscut în unele specimene contemporane, în acei inși dubioși, corupți, imorali și amorali, acele lichele, rareori simpatice, achizitive și profitoare ce întunecă orizontul uman. Ușurința - ca să nu spunem facilitatea producerii umorului de limbaj (calambururi, jocuri de cuvinte, ambiguități, poncife "pe dos", paradoxuri etc.) poate fi probată cu exemple de genul: "prezența absenților e obligatorie!", "ambele trei exemplare", "au fost convocați trei invitați", "nu putem evita inevitabilul", "lipsurile absentează", "oamenii muncii sunt preocupați de preocupare", "etica și eticheta", "în deceniul cincinalului viitor", "un băiat de zahăr ars", "Ness-ul nu-i de nasul lui", "între orele 7 sunt în ședință", "fac infarct la inimă", "apartamentul locuit e nelocuibil", "complet incomplete", "pereți nedrepți", "nu exagera cu exagerările", "am avut șansă la ghinion", "parterul a fost predat la cheie fără cheie", "nu citește lecturi solide", "se pare că era o canalie de toată isprava", "e închidere de lună, am venit să vă închid", "copilul lui Elvis Prâslea" etc. , etc.


www.cimec.ro

Dinu Grigorescu îşi va face cu adevărat un nume în teatru (premise există!) în clipa în care, schimbând miza problematică minoră a pieselor sale cu una pe măsură, renunţând la temele derizorii, va avea tăria să-şi supravegheze strict limbajul dramatic, stilul şi arhitectura textelor, pe care azi le reface cu obstinaţie, mereu şi mereu, nemulţumit de fiecare variantă. Regizorul *Bogdan Ulmu* a citit piesa cu ochi critic, permiţându-şi anumite ajustări şi schimbări, unele fericite, altele mai puţin, după opinia autorului. Sensul degradării umane transpare cu destulă limpezime în spectacolul bârlădean un spectacol onest, cursiv, agreabil, cu câteva secvenţe notabile (vizionarea meciului, dansul, baletul "fluturilor de noapte"), în schimb, planul halucinant, gândit de dramaturg şi socotit esenţial pentru morala fabulei, se reliefează cu dificultăţi ca şi acea *caricaturizare a caricaturii* (omeneşti), de care vorbea într-un loc *Valentin Silvestru.* Alternând momente de profesionalism cu altele mai coborâte, verticalizând un text cu unele merite şi cu multiple slăbiciuni, regizorul *Bogdan Ulmu* a tins către o farsă jovială cu final *în coadă de rândunică*, asumându-şi cu temeritate şi obligaţia structurării scenografice. O scenografie mai degrabă incomodă decât funcţională, interesantă prin sugestii potenţiale, dar greoaie din unghiul folosirii imediate. Punctele tari ale montării rămân alternanţele rapide de planuri, centrele duble de interes şi un ritm de joc adecvat. Tăietura verticală într-un tronson de bloc permite simultaneizări faptice, acţiune alertă şi solicită atenţia neslăbită a spectatorului. Este dificil a decupa interpretări inspirate, în raport cu altele mai şterse, în cazul unui spectacol ce vibrează şi palpită la intensităţi medii, ca să nu spunem că este cantonat iremediabil în registrul minor. Au evoluat: *Constantin Petrican* (Tronaru), *Marcel Anghel* (Muscă), *Virgil Leahu* (Vulpache), *Ştefan Tivodaru* (Vasiliu), *Elena Petrican* (Julieta), *George Alexandru* (Donose), *Geta Cacevschi-Ulmu* (Mariana), *Dana Tomiţă* (Elvira), *Simon Salcă* (Uscăţelu), *Elena Ţuţulan* (Olimpia), *Gheorghe Doroftei* (Stănică), *Gabriel Constantinescu*


www.cimec.ro

(Bănică), *Tamara Constantinescu* (Bombonică), *Marcel Brânzeiu* (Doctorul).

*1986*

## *"Micii farisei" de Dimitris Psatas*

Un spectacol voios, solar, senin ca o zi de vară, a realizat *Cristian Nacu* pe scena bârlădeană, cu o comedie bulevardieră spumoasă, în trei acte, semnată de *Dimitris Psatas.* Dramaturgul grec - notoriu în țara lui și nu numai acolo - a apelat la rețetarul de succes binecunoscut, împletind inextricabil o poveste veselă de dragoste *preconjugală* cu alta de dragoste *conjugală,* oarecum ofilită, și o alta extraconjugală ce nu apucă să se consume fiindcă intervine imprevizibilul sub forma unui ghiveci de flori ce cade la momentul oportun (inoportun!) în capul unui logodnic aiurit băiatul fiind punctul convergent al tuturor ghinioanelor posibile. Iată o piesă care - vorba unui om de meserie - se pune singură în scenă, butada voind să spună că există unele facilități de montare - grație textului sprinten, construit dibaci și cu spirit - și că succesul la public este ca și asigurat. Gluma nu exclude defel ideea travaliului regizoral și *Cristian Nacu* are toată îndreptățirea să vorbească, în principiu, despre căutări de soluții scenice convenabile, despre armonizarea jocului actoricesc (a nu se confunda cu aplatizarea!), asumarea datelor scenografice (semnatară *Adriana Raicu-Petre*) ,despre degajarea unui sens mai înalt, a unei idei educative. Aceasta există neîndoielnic în text și se regăsește și în spectacol, chiar dacă mai infuz, ca un refuz net al fariseismului din viața noastră, viață ce trebuie trăită desigur în demnitate și sinceritate. *Marcel Anghel* (Aristidis) are parte de o generoasă partitură, aceea a logodnicului aiurit - mucalit - sincer-lucid-dezinteresat-trăsnit-ingenuu-afectuos, actorul creionând un tip


www.cimec.ro

şi o mentalitate, cu aplomb, abnegaţie şi dezinvoltură. Notele factice sunt mai puţine aici, rolul facilitând şi o mai largă desfăşurare a mijloacelor expresive. Acelaşi dinamism scenic şi aceeaşi dicţie sacadată, bine ştiute definesc, în genere, jocul lui *Simon Salcă* (Delis). Foarte interesantă, de tot hazul - masca soţului zaharisit, cvasi-încornorat, propusă de *Virgil Leahu* (Menelaos), alternanţă de semi-senilitate şi trezire a lucidităţii, de răcnete vindicative şi icneli de cătel lovit, compoziţie subtilă, potenţată şi de o fizionomie mobilă, mereu expresivă. *Lily Popa-Alexiu* este logodnica sinceră (Mari), suportând cu docilitate sinuozităţile întâmplărilor, când trist retractilă, când expansivă. Elegantă, în sens artistic, *Valy Mihalache* (Lukia), în rolul - destul de ingrat ca pondere şi semnificaţie - al soţiei preşedintelui amorezat. Primind în plin ştirea despre soţu-i adulterin, actriţa izbuteşte mai puţin în a sugera orgoliul rănit şi durerea ascuţită. *Dana Tomiţă* (Betti) evoluează cu multă siguranţă şi farmec în rolul amantei, pe de o parte interesate, pe de alta, prudente şi în recul de teama consecinţelor. Un cuplu vivace, plăcut şi convingător formează *Tamara* şi *Gabriel Constantinescu* (Mina şi Mihalis). Un joc în creştere calitativă desfăşoară *Florin Predună* (Tanasis). mai economicos, mai riguros, deloc redundant, cu bune rezolvări de accente, de dicţie şi de atitudine. Afectarea s-a mai estompat şi partitura câştigă în naturaleţe. Mai evoluează, cu rigidităţi dar cu alură comică, *Gheorghe Doroftei* (Proprietarul hotelului), *Elena Ţuţulan* (Fiica proprietarului), jucând dezinvolt o gâsculiţă acră şi antipatică, *Eudoxia Volbea* (Ana), cu unele accente apăsate, peste atribuţiile rolului. Scenografa *Adriana-Raicu-Petre* a conceput un decor în roz şi bleu, cu panouri interşanjabile, subtil gândite pentru utilizări succesive, cu detalii de un realism decorativ, de bun gust, sugerând înlesnirea materială, luxul şi luminozitatea meridională.

*1986*


www.cimec.ro

# *„Îndrăgostiții de la nouă seara" de Adrian Dohotaru*

Piesa dramaturgului Adrian Dohotaru are, într-un plan mai general, valoarea unei pledoarii persuasive pentru cinste, demnitate, luciditate, responsabilitate, *Îndrăgostiții de la nouă seara* sunt doi adolescenți cuminți, studioși, rezonabili în tot ceea ce fac și gândesc, având un moment de cumpănă și de culpabilitate (o clipă de rătăcire pasageră), pe care îl depășesc, regăsindu-se sub semnul afecțiunii și al perspectivei luminoase în viață. Câteva potriviri dibace, de cert efect teatral, câteva întrebări ce-și așteaptă răspuns și-l capătă în cele din urmă, câteva schițe de portret caracterologic, un „dur" mai mult pitoresc decât periculos, clasicul happy-end și piesa este gata. Nițeluș redundantă, pe ici pe colo, nițeluș tezistă și dialectic-moralizatoare, de un maniheism previzibil și cam dulceag, piesa schițează câteva probleme, fără a le duce la ultimele consecințe. Pe alocuri, pare ruptă din viață, pentru ca în unele secvențe să ne indice soluția de „laborator" aplicată vieții. Totul este dozat cu grijă, fără excese într-o direcție sau alta; dramaturgul aspirând la performanța de a împăca toate contrariile posibile. În atari condiții obiective impuse de text, regizorul *Bogdan Ulmu* a ales calea citirii critice, a tăieturilor operaționale și funcționale, căutând să imprime materiei un spor de dramaticitate ideatică și poate de dinamism scenic. A reușit- credem noi așa încât precizarea din „Caietul –program" variantă scenică de *Bogdan Ulmu* - are o câtime de îndreptățire. Dramaturgul însuși, care a văzut spectacolul, mărturisea directorului de scenă satisfacția sa estetică și - paradoxal - sublinia certitudinea că-și „recunoaște" opera în pofida multiplelor ajustări. Ceea ce era de demonstrat!

Spectacolul distinge doi protagoniști: *Teodor Corban* (Radu) și *Lily Popa-Alexiu* (Ana). Tânărul actor joacă *băiatul bun*, cu exactitate și nuanțare și, când este cazul, cu energie virilă,


www.cimec.ro

sugerând tandreți mătăsoase și fâstâceli feciorelnice. Dicția este bună și plastica corporală aşijderea. Partenera are finețea știută a jocului și o vibrație plină de feminitate. Totul la ea este echilibrat și tandru, pe axa medie a sentimentalismului și nu ne-o putem închipui jucând despletit sau incoerent. Până și spaimele - câte sunt - au un ce rațional, temperat. Altfel spus, frica este jucată frumos și... cosmetic. *Ruxandra Petru* (Mama) are distincție, căutând tonuri vocale stinse și vătuirea afecțiunii. *Florin Predună* rotunjește totul, ca de obicei, într-un efort sisific de "parfumare" și "pudrare" a fiecărei silabe. În clasicismul francez, al perucilor parfumate și al reverențelor maiestuoase, ar fi făcut furori. Secolul XX rămâne - vai! - un secol al firescului. Lascivă, cum ne aşteptam și se cuvenea - *Elena Țuțulan* (Colega). Au contribuții notabile *Marcel Anghel* (Ali și Studentul) și *Gabriel Constantinescu* (Omul în negru). Mai evoluează și nu trec cu totul neobservați: *Gheorghe Doroftei*, *Valy Mihalache*, *Vasile Mureşanu*, *Eudoxia Volbea*, *Tamara Constantinescu*, *Marcel Brânzeiu*, *Dana Tomiță*, *Doina Preda*, *Gabriel Derebei*, *Vasile Preda*. Scenografia poartă semnătura aceluiași *Bogdan Ulmu*, care face dovada unei tehnici regizorale mature și a unei îndemânări scenografice incontestabile.

*1986*

## *„Comedia zorilor" de Mircea Ştefănescu*

Scena bârlădeană a început anul teatral cu o comedie uşoară, datorată unui clasic al genului, *Mircea Ştefănescu*, una din acele comedii lesne digerabile, de care nu trebuie să ne ferim și de care nici nu trebuie să fim extaziați, abordabilă fără dificultăți, alertă, cursivă și deconectantă, chemată să întregească afișul unei stagiuni și să conteze în socotelile finale. De factură tinerească prin structură și scriitură, cu eroi adolescenți, senină și vivace, *Comedia zorilor* are drept temă dragostea, văzută prin prisma indeciziei,


www.cimec.ro

timidității, tulburărilor sufleteşti ale inimilor tinere, propunându-ne un fel de joc al inocenței, ingenuității, îndoielilor şi frământărilor inefabile. Tonalitatea majoră este optimistă, iar filosofia de viață de o simplitate cuceritoare: „Timpul vindecă totul!" Cei patru eroi (trei băieți şi o fată) sunt de o locvacitate molipsitoare, discută mult despre dragoste, caută clarificări şi certitudini. Fabula aproape că lipseşte şi singurele elemente „epice", consumate la o petrecere, sunt tălmăcite retroactiv, întoarse pe toate fețele, înscrise într-o ordine convenabilă Crispările dureroase țin o clipă şi se volatilizează ca prin farmec: nimic nu întunecă pentru mult timp cerul iubirii, tinerețea renaşte etern din propria-i cenuşă, soarele urcă maiestuos la orizont, totul poate fi luat de la început. Creație de început a dramaturgului, piesa poartă patina timpului. În epocă a putut declanşa aprecierile binevoitoare ale unor condeie reputate, fapt explicabil prin jocul imprevizibil al reacțiilor de receptare față de o lucrare aflată la doi paşi în timp şi spațiu. În stilul său unic, mascând subtil spinul critic într-un buchet de trandafiri, *Perpessicius* nota: „text fluid, serpentin, joc de marionete adolescente, închizând în glume şi paradoxe o filosofie de viață" (Caietul - program).

Cu aceste date, *Comedia zorilor* intră fatalmente în zona desuetudinii şi doar o regie modernă şi inspirată îi mai poate inocula „gerovitalul" viabilității. *Cristian Nacu* a citit textul cu circumspecție, căutând şi provocând note grave în jocul adolescentin, avertizându-ne implicit că nu totul este o glumă; sub zâmbet trebuie să bănuim nu o dată cuta tristeții. Regizorul a modificat discret „statutul" fetei, conferindu-i un inefabil feminin pe care textul nu-l conținea. La *Mircea Ştefănescu*, Mami pleacă după cel bogat din precise rațiuni practice; la *Cristian Nacu* - o atare certitudine nu este exprimată, marcând un punct în favoarea „eternului feminin" Directorul de scenă a valorizat inteligent însuşirile sugestive ale scenografiei (*Adriana Raicu-Petre*), obiectele-semne ce sugerează epoca şi un standard existențial.


www.cimec.ro

Dirijați programatic, actorii caută notele gravității, înnegurând un text esențialmente senin. Anxietățile ni s-au părut fără rost, ca orice complicație superfluă. *Marcel Anghel* (Vlad), *Lily Popa-Alexiu* (Mami), *Teodor Corban* (Puiu) și *Marcel Brânzeiu* (Radu) joacă judicios și alert și, „uitând" indicațiile regizorale, se veselesc atât cât este nimerit și decent. Desfășurarea scenică rămâne agreabilă, frumos înfiorată spre final.

Spectacol *cu și pentru tineri*, *Comedia zorilor* trăiește în mintea noastră exact cât reprezentația.

*1987*

## *„Scaunul" de Tudor Popescu*

Este nespus de greu să prinzi în scris vibrația inefabilă a unui spectacol, timbrul său unic, inconfundabil, pulsația vitală a actorilor în scenă, semantica subtilă a mișcărilor, impactul vizual produs de câmpul de semne al scenografiei, tâlcul luminii și al muzicii, caligrafia discretă ori somptuoasă a costumelor, tot acel halo esoteric plutind în scenă ca un abur evanescent. Este anevoie de prins în cuvinte tehnica îmbinării regizorale a acestor componente pentru a sugera un discurs coerent și a transmite sălii un mesaj limpezit. Cum poate fi captat și explicat ritmul unui spectacol? Iată reflecții prilejuite de premiera teatrului bârlădean cu „Scaunul" de Tudor Popescu, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia lui *Ioan Vânău*, spectacol ce întrunește multe din calitățile sugerate în rândurile de mai sus. Piesa lui *Tudor Popescu* este o meditație dramatică pe tema vieții, fericirii, morții, relației complexe dintre aparență și esență, propunând în subsidiar o cazuistică a culpabilității și remușcării în condiții date, o dezbatere, de substanță dialectică, privitor la prezent și mai ales la trecutul nu


www.cimec.ro

foarte îndepărtat, cu o tipologie bine conturată, având - credem - valoare exponențială. Surpriza - dacă poate fi socotită surpriză - e de a descoperi un *Tudor Popescu* obsedantist (frumos neologism!), succedând în problemă unor autori de referință precum *Marin Preda*, *D.R. Popescu*, *Dinu Săraru* ș.a. Antiteza prezent –„obsedantul deceniu" este conturată explicit: exjudecătorul Avram a condamnat odinioară oameni pentru culpe imaginare (erau suficiente câteva declarații convergente, bine ticluite) și sentimentul de vinovăție a devenit pentru el apăsător. Astăzi, în alt climat politico-ideologic, delațiunea nu mai are nici un efect, etapa dogmatismului, a maniheismului proletcultist, a deciziilor arbitrare, a gravelor compromisuri morale a trecut. Sub învelișul comic piesa lui *Tudor Popescu* vibrează de mari întrebări grave, semnificând un proces ce-și clasează rând pe rând cazurile. Istoria nu se mai întoarce, a sosit un timp al demnității, al responsabilității civice, al hotărârilor fundamentale, oamenii nu mai sunt pionii capriciilor celor puternici, ai birocratismului alienant.

După experiențe flagrant inegale, având, în 1986, un pol mai înalt în *Noțiunea de fericire* și altul destul de jos, în *Mai în glumă, mai în serios*, regizorul *Bogdan Ulmu* și-a regăsit cadența, justificată și reclamată de profesionalitatea sa, montând un spectacol în genere unitar și convingător sub raport stilistic. Ca un dirijor atent simultan la întreg și la detalii, el și-a compus și orchestrat partitura regizorală cu rigoare și exigență. Refuzând condiția comică a piesei, a tratat-o în registrul grav, năzuind să transmită spectatorului nu doar substanța ei denotativă cât mai ales cea conotativă, organizând cu pricepere planurile de joc, subliniind cu dibăcie centrii de interes, fixând accentele necesare. Lipsită de dramaticitate exterioară, piesa se întemeiază pe tensiuni lăuntrice, eliberate în dezbaterea scenică și retransmise sălii cu o acuitate sporită. Fidel concepției asupra spectacolului, bine cristalizate de la început, regizorul asigură prin multiple mijloace cota de implicare a spectatorului, făcut părtaș, martor, judecător, partener de joc. Nu


www.cimec.ro

este o implicare factice, ci una credibilă, sugerată discret de rostiri la rampă concomitent cu aprinderea luminilor în sală - apel franc la angajare civică, participare, mărturisire. Vizualizarea (cu unele excese ce împing câteodată lucrurile spre pleonasm) nu contează pe metaforizări forțate ci pe sugestive materializări ale ideilor, pe fine inserții conotative.

Un aspect interesant al montării îl reprezintă neîndoielnic modul în care regizorul a gândit rostul lăutarului și mărturisim regretul că rezolvarea este numai pe jumătate satisfăcătoare. În textul dramatic, lăutarul reprezintă vocea unui comentator neutru, a unui raisonneur, a unui filosof sui-generis, care cântă... cântece de lume, de viață și de moarte, stabilind relații surprinzător de exacte cu situațiile ce se consumă în sfera tramei. Lăutarul nu se vede și soluția dramaturgului s-ar fi cuvenit respectată. *Bogdan Ulmu* supralicitează rolul, aplicând lăutarului său o mască de mim - ceea ce este judicios gândit, acordându-se cu impersonalizarea personajului, în schimb, îl pune să se miște prin scenă, ba chiar să străbată sala, conferindu-i deci o pondere ce ni se pare disproporționată. Și pentru ca inadvertența să se adâncească lăutarul cântă și se acompaniază la chitară, devenind un prea comun folkist, pe alocuri redundant, de o moliciune vocală adormitoare. Ar fi fost de preferat banda magnetică, mai conformă stilului reprezentației și intențiilor de colorare brechtiană ale regizorului.

În acord cu gândul directorului de scenă, actorii s-au străduit să intre în personajele asumate și, mai ales, să gândească în scenă, să compună firi, caractere, temperamente, să sugereze atitudini în fața vieții, să trăiască o gamă largă de simțăminte, de la tandrețe la ură, de la abjecție la generozitate, de la frică la bucurie, de la anxietate la optimism. Interpreții bârlădeni, confruntați aici nu cu bagatele ci cu partituri mai adânci, au tins mereu spre armonizarea jocului scenic, comunicând adesea pe axe potrivite, sugerând cu exactitate încordări, zbateri, interogații, nemulțumiri, clarificări. Dacă lăutarul rămâne până una-alta o stridență, ceilalți se


www.cimec.ro

înscriu într-un perimetru strict controlat, cu reușite certe, chiar dacă și cu inegalități și cu momente vidate de sens.

*Constantin Petrican* (Tudor) transmite cu aplomb și energie virilă ceva din spiritul franc, neezitant al muncitorului care n-a acceptat niciodată compromisul și a aderat din prima clipă la principii morale: adevăr, dreptate, cinste, intransigență, omenie.Demersul său este câteodată pândit de retorism și uscăciune. Bune momente de teatru realizează *Simon Salcă* (Onira) în rolul „filosofului" sceptic și dezabuzat, *Zaharia Volbea* (Avram), întruchipând judecătorul culpabil, potopit de remușcări, *Virgil Leahu* (Sandu), delatorul obtuz, fals intransigent, *Ruxandra Petru* (Zamfira), exactă, nuanțată, expresivă în tot ceea ce face, de o vibrație reținută ce emoționează, *Ștefan Tivodaru* (Blanda), cu blândeți mătăsoase și inflexiuni demne, *Gabriel Constantinescu* (Grozu), aspru-cinic și dur-scrâșnit în rolul fostului sergent, al fostului autopsier și al actualului emițător de sentințe cavernos - terifiante și prăpăstioase precum și *Florin Predună* (Dima), care schițează un procuror rectiliniu, demn și eficace. *Geta Cacevschi-Ulmu* (Irina) și *Valy Mihalache* (Mina) alternează secvențele pline cu altele împuținate de substanță omenească, mimând câteodată trăirea autentică.

În pofida unor neîmpliniri și a unor soluții discutabile, „Scaunul" are toate atuurile unui spectacol important al stagiunii.

*1987*

## *„Intrigă și iubire" de Friedrich Schiller*

Se cuvine salutată opțiunea repertorială a Teatrului „Victor Ion Popa", o opțiune întemeiată axiologic, ce exprimă un mai vechi gând ambițios al instituției. O capodoperă a literaturii universale naște întotdeauna prudență și provoacă inhibiții multiple.


www.cimec.ro

Încercările de montare sunt circumspecte şi unul din motive se referă la raportul dintre piesa prestigioasă, clasicizată prin manualul şcolar şi spiritul modern. Ce anume caută cititorul şi spectatorul de azi în textul schillerian, în spectacolul întemeiat pe acesta? Prin ce „grilă" poate fi citit Schiller pentru a interesa şi a tulbura conştiinţa contemporană? Ce şanse are regizorul de a edifica un spectacol cocrent, de o lungime rezonabilă, apt să reverbereze în spaţiile largi ale sufletului? Simpla restituire conştiincioasă, deferentă, nu poate fi justificată dintr-o perspectivă mai înaltă. Nici modernizarea forţată, ce devine factice şi pernicioasă prin grimasă aculturală, nu reprezintă o cale nimerită. Un just echilibru între exegeză scenică riguroasă şi îndrăznelile creatoare înseamnă mai mult decât unilateralitatea şi exclusivismul, întotdeauna păgubitoare. Regizorul *Cristian Nacu* n-a fost scutit de îndoieli, de frământări, de căutări şi întrebări dilematice. Cum poate fi citit Schiller azi? Aparent lejeră, descifrarea regizorală este în realitate presărată cu obstacole şi unul din riscuri e de a cădea la un pol sau la celălalt şi să rezulte fie o montare tern-tradiţională, anodină, cu fidelităţi desuete, tirade romantice şi clamări grandilocvente, fie o montare presărată cu ghiduşii, gaguri ieftine, „cârlige", complicităţi cu sala, joc în doi peri etc. *Cristian Nacu* a optat pentru un spectacol concentrat (trei ore), renunţând la pasajele ce i s-au părut redundante din unghiul sensibilităţii actuale. Împuţinat din start, spectacolul are calităţi multiple, dar şi dizarmonii evidente în planul registrului dramatic şi al accentelor. Plafonul, solid şi somptuos, cu figuri-cariatide pe margini (decoruri *Ioan Olaru*), elegant şi de bun gust, are dublă funcţionalitate: delimitează spaţiul de joc şi în final coboară lent peste trupurile nefericiţilor îndrăgostiţi *Ferdinand* şi *Luise*, metamorfozându-se idee de efect într-un monument funerar. Simbolistica este străvezie, sistemul opresiv striveşte destine, istoria apasă implacabil individualităţile şi doar geana de lumină de la orizont anunţă alte vremuri. Plasticitatea este remarcabilă, potenţând un demers regizoral prudent-retractil; intriga politică,


www.cimec.ro

tirania absolutistă frâng vieți tinere; dragostea nu are sorți de izbândă în lupta cu *Marele Mecanism*, spre a-l invoca pe Jan Kott. Fericirea protagoniștilor se „împlinește", ca la Shakespeare, într-un dilematic și ipotetic „dincolo". Atare sugestii transpar în spectacolul bârlădean, un spectacol gândit cu rigoare și simț al proporțiilor, în structura căruia rămân discutabile sentimentalismul unor scene, tonalitatea *melo*, edulcorarea unor confruntări. Învolburările sufletești scad câteodată la dimensiunile lamentației modice, tensiunea se mai pierde, încrucișările aprige de replici iau aspectul unor gâlcevi fără combustie internă, un duh maniheist împarte prea net pe *bunii* în *buni* și pe *răii* în *răi*. Tabloul înfruntării dintre lady Milford și Luise - cele două femei își dispută același bărbat și sunt sfâșiate lăuntric de forțe contrare (mândrie rănită, orgoliu, tentația renunțării) capătă accentele unei dispute casnice, mult prea mărunte în raport cu miza morală aflată în joc. Tragedia (fie ea și *burgheză*, cum a denumit-o Schiller însuși) trece în dramă modică, în conflict de budoar, în melodramă, pierzându-și suflul avântat. Momentele izbutite ne emoționează și depun mărturie pentru profesionalismul trupei, rigoarea regizorală, expresivitatea scenografiei și a costumelor (*Elena Timonu)*.

*Constantin Petrican* (Președintele Von Walter) își structurează personajul cu simț al măsurii și inteligență, în tușe apăsate, energice. Autoritatea paternă intolerantă, inflexibilă, este jucată cu o bună stăpânire a mijloacelor expresive și o valorizare dibace a posibilităților vocale. Notele de retorism gol, de patetism „făcut" se aud rar și pot fi socotite accidentale. Paradoxal, mai numeroase sunt tonalitățile factice la *Teodor Corban* (Ferdinand). Actorul se străduiește mereu să evite declamația și stilul grandilocvent (mult atenuate la Schiller însuși în raport cu *Hoții*), caută firescul, rostește replicile alb, dar adesea se precipită (hiba multor actori tineri) și textul devine neinteligibil. Partitura, cu multiple dificultăți, l-a obligat la un efort considerabil și i-a decis în ultimă instanță inegalitățile. Meritorie rămâne strădania de a împăca


www.cimec.ro

antinomiile inerente: vocea dragostei cu luciditatea logodnicului care se ştie înşelat. Nici partenera sa, *Lily Popa-Alexiu* (Luise) n-a depăşit integral capcanele sentimentalismului sugerat ori explicit, înscriindu-se în tonalitatea *melo*. Inteligenţa nativă, intuiţia, simţul artistic au ajutat-o totuşi să evite obstacolele retoricii vide şi să vibreze cu autenticitate. Admirabil îşi creionează personajul *George Alexandru* (Wurm). După *Florin Călinescu şi Marian Râlea*, talente remarcabile trecute din păcate meteoric prin teatrul bârlădean, *George Alexandru* este a treia mare promisiune actoricească din ultimii ani pentru scena locală.

Jocul său are câteva atribute definitorii: exactitate, economicitate, rigoare, acurateţe, cinism conţinut bine sugerat, subtilităţi sugestive (delatorul versat), „explozii" verbale iminente, inteligent reprimate, răceală onctuoasă. *Ştefan Tivodaru* (Miller) contează pe moliciunile senectuţii pentru a creiona un muzicant demn, civilizat, cu rare izbucniri temperamentale, susţinute cu o uşoară doză de afectare „pudrată" Credibile postura caracterologică şi silueta soţiei lui Miller, propuse de *Elena Petrican. Dana Tomiţă* (Lady Milford) a „decalibrat" oarecum personajul, schiţând o curtezană mult prea blândă, a cărei trufie s-a topit la flacăra unui sentimentalism cam mărunt. Sigur, Schiller a inclus-o la *pozitivi*, din motive cunoscute de istoria literară, dar personajul nu este liniar ci complex: are izbucniri aprige, orgoliu, demnitate, simţul rangului; manevrele ei pentru a-l obţine pe Ferdinand au o subtilitate diabolică şi nu concordă cu „dulceaţa", politeţea caldă şi vibraţia potolită realizate de actriţă. *Virgil Leahu* (Von Kalb) este decorativ, efeminat inconsistent. Actorul a greşit făcându-l şi ridicol ceea ce naşte cel puţin o inadvertenţă importantă: Luise este obligată să-i scrie tocmai lui o epistolă (falsă) de amor; or, prezumtivul amant este aproape o paiaţă şi motivaţia (ipotetică) rămâne suspendată. *Marcel Anghel* în rolul anonim al unui uşier-santinelă, are rigidităţi şi automatisme de ofiţer prusac, foarte sugestive în context. Au mai evoluat - fără pondere - *Tamara*


www.cimec.ro

*Constantinescu, Zaharia Volbea, Vasile Mihăiescu.*

*1987*

# *„Căsătoria" de N. V. Gogol*

Ciudată și paradoxală această piesă a genialului rus! Subintitulată „O întâmplare cu totul neverosimilă în două acte", „Căsătoria" a suportat tratamentul aspru al unei părți a criticii timpului, fiind socotită irelevantă pentru creația dramaturgului, lipsită de acțiune, de analiză psihologică, de caractere; o „piesuță" trecută cu vederea ori expediată în grabă de nu puțini comentatori de mai târziu. Ne întrebăm astăzi: Ce poate să însemne ezitarea atât de adâncă în fața căsătoriei a funcționarului de gradul al 7-lea Podkolesin? Reacție stranie din perspectiva normalității. Ce tâlc profund poate avea dispariția intempestivă a eroului nostru, care „se volatilizează" pur și simplu pe fereastră în ultima clipă, sustrăgându-se dulcelui jug matrimonial? Lucrurile rămân într-o derutantă ambiguitate și abia ne încumetăm să privim întâmplarea printr-o grilă freudiană. Gogol însuși, dacă ar fi cunoscut psihanaliza, probabil că ar fi respins cu vehemență o atare riscantă aventură exegetică. Cert este că un mister impenetrabil stăruie asupra finalului „Căsătoriei", fiindcă, altminteri, e greu de admis că faptele trebuie considerate în litera lor. Suprafața „evenimentelor" este înșelătoare și e prea lesnicios și prea comod să crezi în caracterul lor explicit și indubitabil. Ce complex tulburător marchează oare destinul terestrului Podkolesin? Cum poate fi tălmăcită reacția banalului, insignifiantului personaj? Ca inapetență matrimonială structurală? Ca deficit afectiv de ordin obiectiv? Ca expresia unui nemăsurat orgoliu tradus în atitudini imprevizibile? Ca formă subtilă de autoapărare? Greu de optat. Nu puțini au fost regizorii care au capotat montând plat „Căsătoria", accentuând


www.cimec.ro

unilateral elementul de critică socială, ori satirizând moravuri revolute, parodiind cu bună știință, ori caricaturizând uneori până la desfigurare. Gogol este un creator de profundă originalitate și fiecare perspectivă exegetică ori spectaculară poate avea îndreptățirea sa. Am sublinia însă necesitatea unei atitudini creatoare în fața textului gogolian, care pierde enorm prin aplatizare scenică, prin împuținare procustiană. O judicioasă și foarte interesantă lectură regizorală creatoare efectuează *Bogdan Ulmu*, exeget pertinent al creației gogoliene, în speță al „Căsătoriei", piesă descifrată cu subtilitate și aplicație în cartea sa intitulată neutru „Caiete de regie" Ambițios, năzuind să realizeze nu o simplă lectură, ci o adaptare după Gogol, *Bogdan Ulmu* a efectuat o serie de operații importante. Prima se referă la tratamentul aplicat onomasticii gogoliene. Regizorul a recurs nu la numele-poreclă rusești, ci a tratat liber sensul acestora, transferându-le pe sol lingvistic românesc și adăugându-le, pentru culoare, terminații de sugestie slavă. Bunăoară, Iaișnița, nume care înseamnă în rusește *jumări*, a devenit la *Bogdan Ulmu*, Omletov. Procedeul are și rațiuni comice bine determinate, amintind de rostul onomasticii caragialiene. Regizorul, după propriile-i mărturisiri, a „contemporaneizat" cu prudență, în limite rezonabile, limbajul personajelor, conferindu-i o elevație pe care n-o avea în textul de referință. Banalul Podkolesin a fost scos de sub mantia (mantaua?) rațiunii și plasat într-un vag spațiu oniric-psihanalitic, unde întrebările elementare primesc răspunsuri dintre cele mai insolite și unde nimic nu este sigur și indubitabil, înseși contururile lucrurilor fiind tremurătoare și îndoielnice. Regizorul a gândit și conceput o *comedie tragică*, organizând componentele spactaculare în funcție de acest reper. Pretendenții la mâna Agafiei Tihonovna sunt întâmpinați printr-un intermezzo muzical-coregrafic de sugestie rusească, ușurel hazliu. Omletov este construit integral pe un anumit tipar slav. Spectacolul se edifică simetric: începe cu visul obsesiv (freudian?) al lui Podkolesin despre o aburoasă și pură mireasă și


www.cimec.ro

sfârșește (de data aceasta fără haloul oniric) cu dispariția în neant a unei mirese debusolate, alienate, copleșită de o tristețe meta-fizică. Realismul fantastic, faimos în proza gogoliană, este fin sugerat de spectacolul bârlădean, un spectacol de certă expresivitate ideatică și plastică, mai tern la început, inegal pe traseu, frumos caligrafiat și convingător în cele din urmă. Sigur că în atari coordonate estetice, termenul de *adaptare după Gogol* se relativizează și mult mai exact s-ar putea vorbi de o viziune regizorală curajoasă, ce tinde mereu să depășească litera textului și să potențeze sensurile unei piese zgârcite în sugestii și conotații. Semantic vorbind, spectacolul lui *Bogdan Ulmu* are o vibrație inefabilă și ne transportă în metafizic: pretendenții la mâna Agafiei Tihonovna își clamează neputința matrimonială într-un chip special. Nu e aici o tristețe terestră, o mâhnire modică ci o exasperare existențială... kafkiană, ca un strigăt sugrumat de durere, surdinizat de rezistența insurmontabilă a destinului. Directorul de scenă a conlucrat fericit cu scenografa *Marfa Axenti*, concepând o structură regizoral-scenografică nu atât interesantă cât expresivă și gogoliană în intenții: falduri albe, închipuind ziduri inexpugnabile, cupole proiectate pe un cer incert, sugerând poate un destin imanent și, în planul doi, în centru, buclucașa fereastră ce nu dă spre o stradă concretă și palpabilă ci spre neant. Podkolesin nu fuge ci dispare; el străbate fereastra ca și cum ar intra într-o oglindă cu ape adânci ce duc spre tărâmul celălalt. Îndrăzneala regizorală este detectabilă și la nivelul distribuției. Arina Panteleimonovna este jucată în travesti, cu destulă precizie și pitoresc, de *Ștefan Tivodaru*, care întruchipează o mătușă mătăsoasă și blândă. *Elena Petrican* (Agafia Tihonovna) joacă admirabil rolul fetei de măritat, trecând cu rapiditate de la reacția tăioasă la ochiada șăgalnică, de la replica sarcastică la vorba tandră, alintându-se cu șarm și dezinvoltură, sugerând, la momentul potrivit, panica, nerăbdarea fetei curtate, impasul verbal, ușoara stânjeneală, prăbușirea sufletească finală, în vidul unei existențe inutile. Podkolesin și Kocikariov sunt gândiți și construiți în


www.cimec.ro

tandem, pe antinomii când puternice, când discrete, de Virgil Leahu şi *Teodor Corban*. Primul - cu buimăceli şi revelaţii pitoreşti, cu interogaţii patetice şi gestică precipitată, într-un continuu efort de limpezire a nedumeririlor şi a raporturilor cu ceilalţi. Proiectul de rol este interesant şi e păcat că nu are „carnaţia" şi pregnanţa care să-i confere atributul de rol de referinţă. Cel de-al doilea, *Teodor Corban*, concepe un prieten colţuros, dur, fanatizat în ideea căsătoriei cu orice chip, ale cărui mijloace de persuasiune nu sunt vorba blândă şi pilda înţeleaptă, ci smucitura brutală, strigătura energică, acroşarea, îmbrâncirea pentru ca timidul şi dubitativul pretendent să se înduplece. Evident, partitura se poate admite, cu atât mai mult cu cât într-o secvenţă semnificativă, la rampă, eroul îşi motivează actele printr-o opţiune de ordin etic şi omenesc. Din trio-ul pretendenţilor groteşti, *Iaişniţa-Omletov* (Marcel Anghel), *Anucikin-Nepoţelski* (Gabriel Constantinescu) şi *Jevakin-Rumegocikin* (Simon Salcă), primul se distinge printr-o interpretare mai apăsată şi un contur convingător. Actorul întruchipează nu un şters funcţionar de administraţie ci un „mujic" mătăhălos, greoi, cu o poftă de mâncare pantagruelică, cu o judecată practică în aprecierea şanselor matrimoniale, care numără tot şi socoteşte tot, fundamental opac la fineţurile şi dulcile tertipuri ale peţitului şi dragostei. Se reţine momentul când cei trei „se topesc" în masa spectatorilor (intrarea în anonimat), când *Iaişniţa-Omletov-Marcel Anghel* exprimă adânca lui nedumerire şi mica lui exasperare după atâtea eşecuri ale peţirii. *Căsătoria* se micşorează aici până la rostul unui simplu pretext scenic, permiţând regizorului să exprime o interogaţie ce trece dincolo de cuvinte, în absurdul existenţei. Nu întâmplător am amintit de o posibilă conexiune cu literatura kafkiană: datul implacabil striveşte individul. Cum se poate explica eşecul? Pur şi simplu, nu se poate explica!

Dacă *Anucikin-Nepoţelski-Gabriel Constantinescu* este preponderent caricatural şi hazos, *Jevakin-Rumegocikin-Simon Salcă* are sobrietatea seacă a marinarului, o rigiditate de tip cazon şi


www.cimec.ro

un mod inimitabil de a debita „prăpăstii" Mai evoluează: *Geta Cacevschi-Ulmu* (Fiokla Ivanovna), o pețitoare energică, vitală și arțăgoasă, *Tamara Constantinescu* (Duniaşka), *Marcel Brânzeiu* (Stepan), care schițează un servitor tâmp, molâu, mahmur, împleticit, acru, plictisit, târându-și lenea funciară prin scenă ca pe o imensă povară. Spectacol patetic până la pragul *melo*, liric, comic, grotesc, satiric, burlesc, de o veselie tristă și de o tristețe veselă, „Căsătoria" certifică măiestria regizorală a lui *Bogdan Ulmu* și înscrie în letopisețul inegal și contradictoriu al teatrului bârlădean un moment fast.

*1987*

## *"Piatră la rinichi" de Paul Everac*

Paul Everac reapare pe afișul bârlădean după exact 15 ani, montarea cu *Cititorul de contor* datând din 1973. Mai înainte de această dată, în 1967, s-a jucat piesa *Patimi* a aceluiași.Toate cele trei înscenări (avem în vedere și *Piatra la rinichi*) - fapt semnificativ - poartă semnătura regizorală a veteranului *Cristian Nacu,* a cărui consecvență se cuvine subliniată mai ales că predilecția sa pentru dramaturgia de actualitate nu este accidentală ci face parte dintr-un program regizoral bine chibzuit.

Critica s-a pronunțat ritos de mai mulți ani: Paul Everac este un moralist adevăr la îndemână pentru cititorii literaturii sale dramatice, în miezul căreia sălășluiește un observator sagace al socialului. Autorul scrutează malformațiile sociale de tot felul, ia aminte la ecuația sufletească a eroilor săi, urmărindu-le zbuciumul, meandrele, iluminările. Sunt evitate cu dibăcie dihotomiile maniheiste, polarizările răspicate și naive (pâinea cea de toate zilele a esteticii proletcultiste), greu credibile pentru cititorul și spectatorul contemporan. Perspectiva asupra faptelor, actelor și


www.cimec.ro

întâmplărilor este una lucidă, demistificatoare. Atari calități sunt vizibile și în *Piatră la rinichi*, deși autorul n-a reușit să evite schematismul. Un angrenaj birocratic este perturbat de o ipotetică și simbolică boală de rinichi, echivalentul unui veritabil deus-ex-machina. Urechiatu se metamorfozează spectaculos. Funcționarul insignifiant, victima sigură a tiraniei directoriale și a conjurației celorlalți, lansează un veto vehemet, demască, incriminează, veștejește ilegalități, lașități, frazeologia demagogică, nepotismul. Schema este desigur transparentă, impunând luciditate și circumspecție. Structura se fisurează și aici discret, ceea ce nu ne împiedică să relevăm vioiciunea dialogului, vivacitatea replicilor, scânteierea câte unui calambur, sprintencala unei poante. Admițând convenția rezolvării conflictului, nu ne sfiim să observăm transparența onomasticii (lecția este caragialiană), cu rost caracterizant și intenția caricaturizării: Farfuz, Hărăbaie, Strungă, Scurtuleț, Peșcheșanu, Plăcintă, Costiță etc. Fără să aibă o portanță ideatică deosebită, piesa place, amuză și binedispune. Probabil că mai mult nici autorul nu și-a propus.

Având un temei rezonabil în text, regizorul *Cristian Nacu* s-a arătat preocupat mai ales de o justă calibrare a acestuia la disponibilitățile echipei actoricești, de adecvarea partiturilor la interpreți, efort notabil, nescutit de concesii și ezitări. Concesiile se referă, desigur, la distribuție, respectiv, la numărul cam mare de actori corp-ansamblu, stimabili dar departe încă de cerințele marii arte. Soluția adoptată prin forța împrejurărilor naște și un paradox, evitabil în fond. *Elena Petrican*, actriță eminentă, de mare experiență și vigoare expresivă, are o singură secvență de joc, strict episodică. Îngăduitor peste marginile admise, regizorul a operat în scenă cu mână laxă, permițând actorilor să lucreze liber, prea liber, după inspirația și exigența fiecăruia. Efectul este derutant: registre, modalități, soluții, gesturi, tonalități diverse se amestecă, se întretaie, se ciocnesc, lăsând impresia de pestriț și dezordonat. Montarea pare un mozaic, un mic bazar... uman, colorat și


www.cimec.ro

inconsistent. O anume rigoare impune jocul lui *Simon Salcă* (Directorul Farfuz), bizuit pe firescul replicii, coerența gesticii și a ticurilor semnificative (sunt sugestive ițelile cocoșești). O cizelată secvență a ofensivei erotice schițează *Elena Țuțulan* (Geta Plăcintă), încheiată din păcate în chip demonstrativ, cu legănarea ostentativă a șoldurilor. Soluția exterioară - nu prinde. *Marcel Anghel* (Virgil Urechiatu) s-a străduit mult să acopere silueta personajului și mai ales să sublinieze trecerea acestuia de la abulia inițială la vehemența demascatoare din partea a doua. Ciudat este că în pofida unui efort considerabil (având și rolul cel mai întins), personajul nu se încheagă, nu capătă corporalitatea dorită, rămâne o fantoșă animată de bune intenții. Acel *ah* repetat, reflex al durerii lăuntrice, este micuț ca sens teatral și devine umoristic în cele din urmă. Ceilalți interpreți parodiază ori caricaturizează mai intens sau mai discret, se agită mult, umblă de colo - colo, conversează pe tonuri diverse și dau, cu anevoință, iluzia vieții. Câteodată parodia este ridicată la pătrat prin șarja voluntară a actorului, ce se suprapune parodiei personajului. Nici cadrul scenografic (semnatar *Ioan Olaru)*, strict funcțional (minus scărițele cam incomode) nu potențează înțelesurile spectacolului comic și devine un argument plastic inert, care nu exprimă ci tace, stopându-și virtualitățile. În celelalte roluri: *Ștefan Tivodaru* (Administratorul Hărăbaie), *Virgil Leahu* (Președintele Strungă), *Florin Predună* (Doctorul Ranchiș), *Gabriel Constantinescu* (Responsabilul Dăicuțoiu), *Vasile Preda* (Picolul Scurtuleț), *Marcel Brânzeiu* (Funcționarul Peșcheșanu), *Zaharia Volbea* (Contabilul Roșcovă), *Geta Cacevschi* (Camelia Străcșineanu), *Valy Mihalache* (Contabila Mardare), *Diana Pascal* (Sora medicală), *Tamara Constantinescu* (Secretara Pica), *Ruxandra Petru* (Funcționara Costiță), *Dana Tomiță* (Doctor Odobâcă), *Elena Petrican* (Secretarul).

*1988*


www.cimec.ro

# *"Dulcile, amare bucurii" de Dina Cocea*

Dina Cocea, actriță binecunoscută, ambiționează să-și definească și un profil dramaturgic. În ultimii ani am asistat la tentativa de închegare a unei bibliografii teatrale, pigmentată de ambiția de a-și cristaliza un stil. Câteva titluri au apărut deja, în ultimul lustru, pe afișele unor teatre din România: *Familia*, piesă înscenată la Ploiești și Sfântu Gheorghe, *Paralela 40* - la Timișoara, *Ana-Lia* - la Timișoara, Cluj-Napoca și Teatrul Foarte Mic; *Dulcile, amare bucurii* la Ploiești și Galați și, acum, la Teatrul "Victor Ion Popa" din Bârlad.

Un titlu cvasi-oximoronic (bucurii dulci-amare) ne transportă în universul familiei, universul predilect al autoarei făcându-ne părtași la întâmplări mai mari sau mai mărunte, la câteva de-a dreptul benigne, având o semnificație artistică modică, desigur emoționante dacă le privim din unghiul existenței imediate. Actele eroilor au acea moderație securizantă ce le face previzibile și liniștitoare. Mama, tatăl, cei patru copii, un ginere și un logodnic evoluează pe axele unui comportament *comme il faut*, cu inerentele mici neînțelegeri, asperități, reproșuri, lașități, gâlcevi orgolioase, incomprehensiuni caduce și împăcări afectuoase. Dar mariajul insolit al energicei bunici iese din serie. Autoarea are însă grijă să rezolve intempestiva plecare a bunicii și nepoatei într-o inospitalieră, chipurile, Suedie printr-o artificioasă manevră gen *deus-ex-machina*, soldată, desigur, cu întoarcerea culpabililor și cu un happy-end... familial. "Rătăcitele" își recunosc greșelile, vidul casnic se umple cu suflete, viața curge inexorabil înainte. Un strat discret de praf tinde să se așeze peste sensurile acestei piese datate.

Carența dramaticității se compensează prin tema generoasă, dialogul viu, însuflețit, firescul dezbaterilor casnice, credibilitatea ecuației părinți-copii. Dacă pentru unele atitudini, fapte și întâmplări ale personajelor lipsesc motivațiile psihologice mai


www.cimec.ro

adânci, piesa răscumpără acest deficit printr-o alternare judicioasă și plauzibilă a planurilor, a accentelor principale, potențate de o regie discretă și eficace. *Bogdan Ulmu* a optat pentru „o narațiune" scenică fluentă, coerentă, expresivă, în care fiecare detaliu își are rostul său numai în structura întregului și în care relaționările năzuiesc să elimine aleatoriul și nesemnificativul. Restituind scenic textul, regizorul și-a exprimat înclinațiile... auctoriale (vizibile altădată), afirmându-și prezența cu parcimonie și doar când a fost absolută nevoie. În același sens al integrării discrete a fost gândită și scenografia (semnatar prof. *Ioan Vânău*), ale cărei potențe plastice funcționează la nivelul sugestiei, aluziei cromatice și tonalităților estompate. Adecvarea scenografic-regizorală ni s-a părut indiscutabilă (să nu uităm că autoarea și-a intitulat piesa *comedie lirică*), deși nu se pot nega scăderile de tensiune dramatică, micile sincope și secvențe de vid scenic. *Elena Petrican* (Florica Busuioc) a apăsat pe latura sentimentală a personajului, conturând o mamă afectuoasă, pasionată, matern-posesivă, uneori, copleșită de o tristețe iremediabilă, alteori o făptură frământată neliniștită, prizoniera dragostei pentru copii. Fraza definitorie pentru ea este următoarea: „Oare n-o să ne putem elibera de amintiri niciodată?" *Virgil Leahu* (Mircea Busuioc) trasează liniile sumare de portret ale unui ziarist cam zaharisit și abulic, în prima parte, mai ferm și consistent în cea de-a doua parte, un *pater-familias* bonom, tolerant și complice-inocent al propriilor copii. O propunere interesantă de rol face *Eudoxia Volbea*, bunica aprigă și ușor cinică, o hedonistă târzie, spășită după experiența străinătății, care alternează cu pricepere duritățile femeii experimentate și pățite cu blândețea decanei de vârstă. Intrările falnice, francheța limbajului, dialogul fără eufemisme și fără menajamente întregesc un registru expresiv convingător. Notele false sunt puține și necaracterizante. Au contribuții exacte, conforme, pe partituri fără întindere, *Dana Tomiță* (Mirela Davila), *Marcel Anghel* (Sandu Busuioc), *Lily Popa-Alexiu* (Lilica Busuioc), *Ștefan Tivodaru* (Dragoș Busuioc) - un


www.cimec.ro

derutant Moş Gerilă (ideea regizorului!), care edulcorează finalul până la siropos. *Petre Boroşoiu* (Johny Davila) creionează excelent un soţ hirsut, impasibil, cinic şi imperturbabil. Cei mai tineri interpreţi, *Florin Dumitraşcu* (Ion Stănoiu), logodnicul timid şi complexat, *Diana Pascal* (Nineta Busuioc), tânăra soţie decorativă, se integrează jocului echipei fără discrepanţe şi nesincronizări.

Spectacol luminos, agreabil şi tandru, *Dulcile, amare bucurii* este gustat în latura deconectantă de spectatorii nevârstnici, declanşând resorturi nostalgice la maturi, care apreciază omenescul faptelor şi priza actualităţii.

*1988*

## *„Unchiul Vanea" de A.P. Cehov*

Un panou uriaş, deschis-cafeniu, fixat ca fundal, cu figuri esoterice - premoniţii neliniştitoare, având în prelungire, în partea dreaptă, „cochilia" unui melc aidoma unei urechi gigantice (urechea lumii), câte o „toacă" stilizată în dreapta şi în stânga scenei, un foişor – „turn de fildeş", în care stă Profesorul - metaforă străvezie a distanţării de oameni şi de lucrurile comune, o izolare infatuată, orgolioasă, samovarul pe o masă oarecare, o mască, o ţintă de tir etc. umplu spaţiul de joc în care se consumă drama nefericitului Voinitki (Unchiul Vanea). Piesa - ca dealtfel întreg teatrul cehovian - impune parametri speciali de decodare, structurare regizorală şi interpretare, cere vizualizări expresive, metaforizări coerente, nuanţări de balanţă farmaceutică, un joc „strâns" de maximă rigoare. Nimic nu este aleatoriu în acest teatru; totul este strict determinat şi condiţionat; lâncezeala provincială are cauze adânci şi devine la rându-i cauza celor mai diverse traume sufleteşti. Exasperarea personajelor atinge câteodată forme paroxistice, explozive. Desigur, încărcătura psihică irumpe la un moment dat, dar se stinge repede,


www.cimec.ro

oamenii reintră în carapace („omul din carapace", faimoasa sintagmă cehoviană); pulverizarea destinelor se săvârşeşte cu acumulări savant gradate, cu sfâşieri lăuntrice , gâlcevi şi tăceri elocvente, prelungi conversații fals-neutre având semnificații străvezii şi conotații profunde. Aerul cehovian, încărcat, sufocant, apăsător, rezonant, participă la acțiune, umple spațiul, vibrează de încordare, este un detonator potențial. Genialul rus a revoluționat teatrul mutând acțiunea din afară în adâncuri, în străfundurile sufleteşti, în cutele misterioase ale conştiințelor, în nucleul lor magmatic, de unde răzbat impulsuri obscure, chemări mistuitoare, „dureri înăbuşite" Şi tot acolo, în adâncurile insondabile ale ființei cehoviene, se naşte - cu câtă greutate! - sâmburele speranței.

Regizorul *Bogdan Ulmu*, care este şi un comentator avizat al teatrului cehovian (cartea sa din 1985, *Caiete de regie*, Editura Eminescu, conține un amplu eseu, de peste 100 de pagini, consacrat lui Anton Pavlovici), obține acum rezultate aproximative, dată fiind dificultatea specială a montării unui Cehov într-un teatru cu forțe exersate prea adesea pe partituri lejer-accesibile, vioaie şi deconectante, - ceea ce provoacă fatalmente decalibrări valorice şi deprofesionalizări - vai! - timpurii. Demersul regizoral, certificat şi justificat de paginile exegetice închinate dramaturgului, s-ar fi cuvenit să fie deci mai ferm, mai tranşant, mai aplicat, cu o mai exactă subliniere a relațiilor-cheie dintre personaje, a condiționărilor multiple ce le animă şi le configurează atitudinile, dispozițiile afective, relațiile divergente sau convergente în raport cu un ax moral. Atari conexiuni inter-personaje transpar cu anevoinți chiar şi pentru un familiarizat al teatrului cehovian. Câmpul semantic al spectacolului se structurează greu, stă în echilibru fragil şi pare câteodată adiacent în raport cu relieful psihologic al personajelor. Lâncezeala corosivă ce macină destine se metamorfozează în simplă lâncezeală; plictiseala tragică trece în plictiseală benignă, plat-cenuşie. Accentele esențiale ale piesei se colorează sentimental; „poemul" cehovian al ratării se


www.cimec.ro

sentimentalizează până la edulcorare, înfruntările sunt surdinizate şi lasă impresia unor elanuri verbale factice. Bunăoară, explozia verbală a Unchiului Vanea (*Virgil Leahu*), celebra sa perorație justițiară împotriva profesorului Serebreakov (*Simon Salcă*) are aici prea puțină forță persuasivă, coboară în diatribă măruntă, modic - revendicativă. Actorul se zbate (scenic) în tonalități vătuite, gesticulează redundant, clamează cu afectare, pierde din tensiunea dramatică şi încheagă cu greu o siluetă de fum. Câteva momente de vibrație autentică răscumpără oarecum inconsistența întruchipării. Schița craidonului săltăreț, cu fandări cocoşeşti şi vociferări micuțe ca reverberație şi adâncime, rămâne, în orice caz subsidiară. *Constantin Petrican* (Astrov), căutând obstinat mediana justă, pendulează între poza cuceritorului cinic şi masca devitalizată a victimei unui fatum ineluctabil. Linia de demarcație este fragilă, iar contururile se estompează. Abur, tristețe inefabilă, neîmplinire, speranță - toate acestea intră în ecuația personajului ce devine tragic şi-şi strigă ritos exasperarea şi revolta împotriva destinului. Elena Andreevna (*Lily Popa-Alexiu*) - frumusețe pustiitoare, femeie fatală de un farmec rece, care îngheață, de un vid interior absolut, - are în montarea bârlădeană alura unei soții romanțioase ce se lamentează frumos - un manechin de lux, dulce şi blând, cu mărunte izbucniri năzuroase. *Geta Cacevschi* (Sonia) cade iremediabil în platitudine, ratând cheia personajului, nu din lipsa intuiției artistice ci din insuficienta aprofundare. *Elena Ţuţulan* (Maman) este țeapănă, scorțoasă, graseind cu pedantism ostentativ. *Simon Salcă* joacă sec şi ironic, n-are carnație, şi, în genere, expediază personajul, în care se pare că n-a descoperit afinități speciale cu propria-i structură. *Gabriel Constantinescu* schițează un Teleghin caricatural. Pus să croşeteze în scenă, după micul şoc inițial asupra sălii, intră în „unghi mort" şi „dispare" ca şi inobservabila Dădacă (*Eudoxia Volbea)*, ca şi Argatul (*Marcel Anghel*) - greoi, liniar, terestru, un robot ce bate toaca din când în când fără o noimă precisă. Timpul metafizic cehovian nu-l atinge, cum nu-i atinge covârşitor nici pe ceilalți. Se


www.cimec.ro

reține secvența în care Serebreakov este scos din scenă cu turn cu tot: în ceasul al doisprezecelea, Profesorul este purtat și împins de alții, așa cum a fost o viață întreagă. Alte două-trei imagini scenice de efect - zâmbetul ne îngheață pe buze - indică momentul când aripa inspirației l-a atins pe regizor ca un văl evanescent. Bătăi de toacă, apa clipocind, conversație șoptită - timp cehovian suspendat, sub faldurile grele ale unei tristeți iremediabile...

Șovăielnic prin osatură, insuficient decantat regizoral (scenografia, gândită în regim metaforic și cu subtile conotații, cum am văzut, este semnată de *Vasile Jurje*), spectacolul bârlădean rămâne ambițios prin premise, marcând un punct luminos de palmares - în repertoriul scenei locale.

*1989*

## *„Profesorul îndrăgostit" de Hermann Bahr*

În micul „eden" extra-conjugal, o cabană intimă, confortabilă și primitoare, figurată estetic prin detalii caracterizante (pianul, gramofonul, trofeul cinegetic - un cap de cerb cu coarne proeminente), cu plafonul mobil și „viziuni" plastice ispititoare, se retrage la un moment dat maestrul pianist Gustav Heink pentru a se bucura de nurii impetuoasei sale eleve Delfina Iura. Prezumtivii adulterini desfid morala clasică și tocmai când sunt pe punctul de a da frâu liber sănătoaselor instincte naturale - soția, respectiv, soțul legitim, într-o complicitate lesne de înțeles, dau năvală intempestiv și împiedică ireparabilul. Stratagema folosită este pe cât de veche pe atât de eficace. Buna consoartă a tomnaticului craidon Gustav își dezvoltă lecția de morală „pe viu", folosindu-se chiar de protagoniștii în cauză, lucrurile iau repede întorsătura dorită și peripețiile se încheie cu un previzibil happy-end: împăcarea unanimă. Pledoarie... pentru dragostea legitimă? Neîndoielnic. Dar


www.cimec.ro

în aceeaşi măsură şi elogiu adus bunului simţ (ca paradox), camaraderiei juste, prieteniei conjugale - ca un semn al echilibrului şi al încrederii durabile. Scrisă în 1909, comedia plăcut digestivă a austriacului Hermann Bahr, intitulată *Profesorul îndrăgostit (Concertul*, în original) a fost dedicată lui Richard Strauss şi s-a jucat cu mult succes, desigur, în temeiul construcţiei dibace, replicii precise şi agreabile, comicului de situaţie - generos şi suculent - şi nu în ultimul rând graţie valenţelor omenescului plauzibil şi vesel. Spectacolul a prilejuit, la Bârlad, întâlnirea a două artiste talentate, regizoarea *Muşata Mucenic* şi scenografa *Adriana Raicu-Petre.* Prima a conceput montarea, parte în registrul operetistic-marionetistic, parte pe axul comicului normal, în viziune predominant parodică, pentru a-şi asigura suportul detaşării ironice şi a îngădui interpreţilor să-şi dezvolte nestingheriţi partiturile. *Adriana Raicu-Petre*, la rându-i, a structurat cu certă finețe, simt plastic şi precizie a detaliilor revelatoare, cadrul scenografic, imprimându-i funcţionalitate în tabloul domestic al primei părţi şi coerenţă semantică în următorul tablou, cel al cabanei edenice în care se consumă şi partea a treia a întâmplărilor. Tot ea a croit şi costumele ce îmbină inspirat amănuntul sugestiv cu fantezia coloristică şi modernitatea ansamblului. Orânduite cu grijă, atare elemente regizoral-scenografice au înlesnit lucrul trupei, care a găsit cel mai adesea accente juste, măsura expresivităţii, tonul exact. *Valy Mihalache* (Maria) a beneficiat de toate datele necesare pentru rolul soţiei „Profesorului îndrăgostit", desfăşurând treptat, cu subtilă economicitate, tactica persuasiunii morale, sfătuindu-şi calm, cu sânge rece şi ironie conţinută, pe mai tânăra rivală, punând-o cu zâmbet ataşant în situaţii gingaşe, rezolvând cu aplomb şi umor dilema incompatibilităţii afective dintre cei doi amanţi. Replica - în economia spectacolului - a lui *Nicolae Popenici* (Gustav) a fost mai estompată, deşi autorul a depus străduanii vădite pentru a intra în pielea personajului. Silueta profesorului se încheagă cu dificultate; frazarea sună ca într-un laborator fonetic, cu grija pedantă pentru


www.cimec.ro

claritate în dauna firescului; accentele cad aleatoriu și fraza capătă câteodată o turnură factice. Altminteri, actorul s-a descurcat mulțumitor în multiple situații comice, marcând un crescendo necesar spre finele spectacolului. *Marcel Anghel* (Franz Iura) și-a compus o mască de prusac rigid, rece-onctuos și ferm, sugerând înțepeneli vag cazone și fumuri doctorale, jucând cu siguranță artificiozitatea studiată, ofensa morală și masca revendicativă. Decorativă, lascivă, insinuantă ori exterior voioasă, după caz, *Diana Pascal* (Delfina) se descurcă satisfăcător în postura soției naiv-credule și disponibile. După un început crispat și *Geta Crihană* (Eva Gerndl) își găsește cadența, figurând „gâsculița" în ofensivă erotică și căzută într-o adorație vecină cu narcoza. Când evită stridențele vocale și gesticulația repezită, *Tamara Constantinescu* (Fraulein) accede la sensurile cuvenite și-și justifică prezența. *Florin Predună* (Pollinger) se dedă la unele excese grotești în rolul - în fond simplu și clar - al unui cabanier slugarnic, mieros până la depersonalizare. Mai evoluează, aici fără relief - *Geta Cacevschi* (Mirla).

„Meta-textul" parodic asigură spectacolului doza de credibilitate artistică și audiența sălii.

*1989*

## *„Martorii se suprimă" de Robert Thomas*

Robert Thomas (n. 1930, Paris), abil vodevilist și „constructor de colaje polițiste", actor, dramaturg, scenarist, eseist, prieten cu marele Hitchcock (cel care l-a făcut notoriu în lume ecranizându-i piesa *Capcană pentru un om singur*), jucat pe scenele din Franța, Elveția, Olanda, Ungaria, Iugoslavia, S.U.A., Canada, Israel, Germania, premiat de... specialiștii parizieni în criminalistică (sic!) - este un autor de succes sigur, pe care se poate miza în orice


www.cimec.ro

împrejurare, mai ales atunci când teatrele se află în pană de inspirație repertorială. O comedie polițistă în trei acte (fie și de sorginte pariziană) este oricând binevenită, drept pentru care *Vasile Mălinescu*, semnatarul regiei, binemerită prețuirea amatorilor de spectacole lesne digerabile. Consecvent cu sine (și cu alții), regizorul nu se află la primul *Robert Thomas* bârlădean; în stagiunea 1965-1966 a pus în scenă *A doua împușcătură*, piesă a infatigabilului francez. Dealtfel, tot pe scena bârlădeană ne amintim că mai tânărul *Matei Varodi* a înscenat în stagiunea 1980-1981 *Dublu joc*, piesa aceluiași. Iată argumente suficiente pentru a socoti că publicul este întrucâtva familiarizat cu autorul occidental și noua montare vine - să zicem așa - pe teren pregătit. *Martorii se suprimă* contează pe toate acele însușiri ce o recomandă unei receptări lejere și deconectante: intrigă dibace, suspens, replică vie, „plină" și spirituală, „lovituri de teatru", rezolvări neașteptate și spectaculoase, ritm alert, bună dispoziție. Sigur că această față a lucrurilor ne trimite la un revers: facilitate, gratuitate, dezinvoltură factice, soluții gen „deus-ex-machina" etc.

Regizorul însuși a luat în calcul ecuația lejerității și facilității, exploatând vâna comică a textului, convins de forța de acroșare la public, măsurând destul de exact cota de risc și procentul de succes garantat. Socoteala regizorală s-a dovedit justă, piesa făcând parte din categoria celor ce se montează singure. Altfel spus, intervenția directorului de scenă a fost discretă, constând în principal în asamblarea tablourilor, unificarea partiturilor actoricești, asigurarea fluenței întâmplărilor - în spațiul neutru și destul de inexpresiv creat de astă dată de scenografa *Adriana Raicu -Petre*. Panourile argintii reflectă aici o lume locvace, dinamică, predispusă la mistificație și la crimă, dar niciodată tenebroasă sau tragică. Francezul rămâne cu obstinație solar, vesel, volubil și câteodată frivol, sentimentul tragicului fiindu-i cu desăvârșire străin, tot așa cum românului, bunăoară, îi va fi întotdeauna străină angoasa existențială.


www.cimec.ro

Spectacolul se salvează de la platitudine întâi prin componenta literară (dialogul spiritual) și apoi prin jocul actoricesc, destul de aplicat și de judicios, orientat însă - tentație facilă – spre îngroșare voită. Contaminați unii de la alții de jocul șarjat, talentații actori ai scenei bârlădene cheamă parcă voluntar aplauzele, le caută cu încăpățânare, le provoacă. Iar publicul este ascultător și... se conformează. *Elena Petrican* (Alice Postic) se desfășoară în voie, pe axele unei partituri darnice, arătându-se spirituală, în vervă, plăcută, volubilă, vorbăreață până peste poate („papagalița"), alintându-se cu aplomb și făcând deducții decisive între două telefoane mondene. *Constantin Petrican* (Henri Grandin) conturează un inspector abil, deși plin de tabieturi, copleșit de guturai și de alte habitudini casnice, exasperat de perspicacitatea isteței telefoniste, îngroșând efectele în stilu-i caracteristic, aplicat și metodic. Judicioasă - evoluția lui *Simon Salcă* (Maestrul Rocer), ca și a *Danei Tomiță* (Clara Rocer). Se reține: *Marcel Anghel* (Robert de Charance), *Elena Tuțulan* (Virginie Renoir), *Eudoxia Volbea* (Suzanne Brissard), cu unele asprimi neconforme, *Marcel Brânzeiu* (Maxim). Singurul care nu știe de glumă, *Florin Predună* (Domnul Logan), traversează în tăcere scena și se prăbușește peste un fotoliu. Are toate motivele să se comporte atât de bizar: un pumnal este bine și definitiv înfipt între omoplații săi.

Înscenarea de față câștigă sala cu soluții regizoral-actoricești interesante, deși previzibile și cu rezolvări scenografice conforme, într-o semantică străvezie. Spectacolul este deasupra calificativului onest, situându-se la cota de onorabilitate la care trupa bârlădeană poate ajunge fără un efort special. O montare agreabilă, aplaudată spontan de un public dispus să nu ceară în cazul de față mai mult.

*1989*


www.cimec.ro

# *"Meandrele vieții" de Dumitru Dinulescu*

Polivalența lui *Dumitru Dinulescu* este un fapt dacă ne gândim la prozator, la regizor, la dramaturg. Suntem deci în vecinătatea unui spirit cu varii disponibilități creatoare, apt să se exprime pe claviaturi artistice diverse, cu rezultate mai mult decât stimabile. Romancierul din *Galaxia burlacilor* - ne amintim - n-a trecut neobservat. Regizorul a montat nu demult *Femeia îndărătnică* de Shakespeare la Teatrul "Mihai Eminescu" din Botoşani, spectacol gândit original şi construit riguros, chiar dacă arhitectura se fisura discret ici şi colo, convenția se sprijinea câteodată pe unii piloni mai şovăielnici, iar cota de expresivitate înregistra oscilații deconcertante; era totuşi o victorie a spiritului asupra materiei, o ipostaziere regizorală izbutită în regim... shakespearian. Mai nou, dramaturgul îşi caută un făgaş al său, pe care să-şi exercite cât mai pregnant puterile artistice (atâtea câte sunt), pentru a închide astfel cercul posibilităților conştient asumate, dacă nu cumva (temeritate? orgoliu?), încă tânărul (maturul) *Dinulescu* năzuieşte spre o artisticitate de tip proteic. Lăsând ironia la o parte, timpul va rezolva ecuația. Semantica piesei este sugerată încă din titlu: Meandrele vieții. Existențele meandrate sunt frecvente - cum ştim bine - în planul realității imediate; rămâne de văzut în ce măsură un destin în derivă poate interesa ca fapt artistic, în ce măsură întâmplări de toată mâna se pot decanta într-un tâlc semnificativ, în ce măsură particularul aleatoriu se organizează într-un sâmbure de generalitate şi devine interesant în planul omenescului. Tânăra din piesa lui *Dinulescu* se află la un moment dat în impas, trăieşte o experiență ce poate fi traumatizantă, dar este salvată de *tânărul-cel-bun-şi-sincer*. Ea pleacă la admitere şi cade. Este a doua sincopă. Îşi găseşte un "refugiu" consolator în compania unor tineri (şi tinere), dacă nu dubioşi, în orice caz de o calitate îndoielnică. Gestul compensator este destul de mărunt, echilibrul


www.cimec.ro

sufletesc rămâne precar şi, în consecinţă, tânăra noastră se va întoarce acasă (spăşită? având remuşcări? - nu se înţelege prea bine) pentru a restabili legătura cu salvatorul ei şi, probabil, a se înscrie pe axul normalităţii conjugale. Din aceste fapte aproape comune, narate dramaturgic cu destulă îndemânare, în stil alert, vioi şi plauzibil, deducem uşor care sunt nucleul problematic şi miza morală cert demne de interes. Păcat că acuitatea analizei psihologice slăbeşte pe traseu, actele eroilor n-au gradare ascendentă (de ce ar avea?) şi urmează o axă sinuoasă, cu... meandre şi momente stagnante. Spre final - cum s-a şi observat - tema se cam pulverizează, ideea cantonează în benign, tensiunea scade. Rămân însă în picioare câteva secvenţe valabile ca idee, text şi subtext, un mod ingenios de a ironiza poncife didactice, fixaţii, truisme şi clişee ale presei audio-vizuale. Este de reţinut sarcasmul conţinut, vizând logoreea moralizatoare. Dramaturgul gândeşte sintetic şi scrie economicos. Exersat pe teme majore, *Dumitru Dinulescu* poate izbândi decisiv şi poate fi sclipitor.

Regizoral, spectacolul bârlădean este expresiv şi previzibil, cu izbucniri de orgoliu artistic bine cristalizate scenic şi cu retranşări pe terenul soluţiilor comode. Talentul lui *Bogdan Ulmu* constă aici în capacitatea de a redimensiona faptele, colorându-le afectiv, fie augmentându-le, fie micşorându-le după o logică personală, în temeiul unei ipoteze critice, de admis, fiind aplicată pe toată lungimea montării, de discutat din unghiul rezultatelor.

Personajele, întruchipate scenic de o echipă devotată şi disciplinată, sunt subminate ironic şi-şi dezvăluie treptat fragilitatea funciară. Eroziunea declanşată de regizor este insidioasă şi se percepe mai greu cu ochiul liber, ţine de inefabil şi exprimă, în fond, un orgoliu auctorial. *Ulmu rescrie* regizoral *piesa ideală*; nici un *text* nu-l satisface, drept pentru care aduce textul la sine, transformându-l în *pretext*. Din acest unghi, *Meandrele vieţii* reprezintă şi un spectacol *de regizor*, cu slăbiciuni şi calităţi, inegal şi ezitant, cu o pulsaţie omenească ce-l face credibil.


www.cimec.ro

*Teodor Pracsiu*

În plan actoricesc, *Constantin Petrican* (Gheorghe Staicu) imaginează un tată dur, sarcastic şi placid, cu răbufniri autoritare şi afecţiuni reprimate, un ins din spiţa rudimentarilor încăpăţânaţi, cu idei fixe şi puţine, iluminat tardiv şi parcă inutil. Izbutit este şi cuplul tinerilor *Marcel Anghel* (Cristea Vasile) şi *Tamara Constantinescu* (Livia Staicu), primul - sobru, reţinut, eficient, cea de-a doua însufleţită, în tonuri juste, cu gradări sugestive şi puţine momente fade. O reuşită schiţă de portret în linii vii şi tuşe... umoristice trasează *Elena Petrican* (Diriginta clasei): pedantism conştient asumat, asprimi doctorale, intransigenţă acrimonioasă, pe fondul unor stereotipii didactice fixate cu o bună intuiţie a nuanţei. „Jucând" blazarea, *Vîrgil Leahu* (Reporter de televiziune) apare devitalizat, cu toate că face bine ceea ce face. Inclusiv mica drama conjugală este trăită scenic judicios, mai exact, sugerată şi depăşită bărbăteşte. *Gabriel Constantinescu* (Bujor Bujor) creionează exact băiatul de duzină, care pozează cinic şi este loial în fond. Mai evoluează: *Simon Salcă* (Directorul liceului), *Petre Boroşoiu* (Sandu), *Marcel Brânzeiu* (Gigi), *Ovidiu Sonescu* (Vasile), *Florin Dumitraşcu* (Pârâciosul), *Ruxandra Petru* (Maria Staicu), o mamă cu dureri înăbuşite şi un vag aer de martiră (exces interpretativ), *Claudiu Alexiu* (Băiatul), *Geta Cacevschi* (Sanda), *Diana Pascal* (Mira).

Meandrele... spectacolului ne amintesc mereu de meandrele vieţii, semn că drumul de la faptul real la ficţiunea artistică a fost prea scurt.

*1989*

## *"Rinocerii" de Eugen Ionescu*

Unul din cele mai importante spectacole bârlădene scoase la rampă după Revoluţia din decembrie 1989 a fost, fără îndoială,


www.cimec.ro

*Rinocerii* de Eugen Ionescu, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia *Adrianei Raicu-Petre.* Premiera a avut loc la 11 martie 1990.

E. Elvin vedea în capodopera ionesciană o replică artistică dată mișcărilor politice de tip nazist Alți exegeți au admis, în schimb, o semnificativă extrapolare: *Rinocerii* reprezintă o diatribă deghizat-parabolică la adresa oricărui sistem totalitar, fie de dreapta, fie de stânga. În structura ideatică a piesei, locul lui Bérenger este unul fundamental. Candoarea sa (protagonistul a fost asociat cu îndreptățire lui Don Quijote, Mâșkin și altor eroi din categoria celor fără de prihană) este aceea a unui lucid într-o lume bolnavă. Dacă ar fi să scrutăm mai atent analogia dintre Bérenger și *Cavalerul Tristei-Figuri*, este de observat că acesta din urmă este un "narcotizat" al romanelor cavalerești, trezit tardiv și tragic la realitatea imediată, amorfă, depersonalizantă. Câtă luciditate, atâta dramă! ne avertiza marele Camil. Bérenger este un lucid pe întreaga sa axă ontologică, un spirit justițiar ce vrea să răscumpere cu orice preț omenescul, luptând până la capăt împotriva *rinoceritei.* Iar *rinocerita* nu poate fi echivalată cu morile de vânt, deși pentru Don Quijote ele sunt iluzia perfectă, altfel spus, au o existență aievea. Nimic nu este mai tragic pentru Bérenger decât regresiunea în animalic. În plan ideal, el se înrudește în chip izbitor cu personajele camil-petresciene atât de însetate de absolut, atât de dornice să păstreze integritatea morală a ființei umane.Am meditat - în plan strict spectacologic la momentul primei apariții a rinocerului. Uimirea mulțimii ne-a apărut - în ordinea coerenței ideatice propuse de montarea bârlădeană - drept o uimire... ancestrală. Omul primitiv va fi avut o revelație similară în fața primei vietăți fioroase, agresive și concrete, de o concretețe halucinantă ce proiecta brusc viziunea în fabulos. Dramaturgic, *Eugen Ionescu* nu stăruie în direcția fabulosului, ax ce nu-l interesează; autorul ne cheamă în alt câmp semantic, ne convoacă în spațiul civilizator al orașului. Iluzia este bine susținută scenic, uluirea bine jucată. Mai târziu, poate


www.cimec.ro

dintr-un deficit regizoral ori dintr-o carență interpretativă, efectul de uluire se estompează. Mai mult încă, pașii cadențați, mormăielile transmise pe bandă magnetică creează în context efecte ușor redundante și chiar pleonastice. Percepem însă aproape epidermic (punct forte!) efectul agresării publicului prin gradare sonoră, acumulare și teroare acustică. Spațiul urban este subtil și judicios sugerat de zidurile văroase, cu structuri „pe înalt" și străzi înguste, strivitoare. Impactul vizual este cel scontat, cu toate că tonalitățile cromatice deschise obnubilează oarecum sensul tragic al existenței pândite de *rinocerită*. Scenografa s-a bizuit evident nu atât pe șocul vizual (ar fi fost o greșeală) cât pe stabilirea unei conexiuni simpatetice între drama ontologică și spațiul fizic. Spre lauda ei, a reușit, consfințind, împreună cu regizorul și cu trupa bârlădeană, actul temerar al montării pentru prima dată a unui *Ionescu* pe scena locală. O montare viabilă. A decupa în acest caz nume din distribuție echivalează cu atentatul la structură. Au evoluat: *Marcel Anghel* (Bérenger), *Nicolae Popenici* (Jean), *Virgil Leahu* (Dudard), *Lily Popa-Alexiu* (Daisy), *Gabriel Constantinescu* (Logicianul), *Simon Salcă* (Domnul bătrân), *Zaharia Volbea* (Papillon), *Marina Banu* (Gospodina), *Elena Petrican* (Băcăneasa), excelentă în secvența în care strigă isteric - un strigăt disperat la adresa destinului, *Marcel Brânzeiu* (Botard), *Florin Predună*_(Cafegiul), *Greta Crihană* (Chelnerița), nițel ostentativă pe coarda „sexy", *Dana Tomiță* (Doamna Boeuf), *Florin Dumitrașcu* (Pompierul), *Vasile Mihăescu* (Băcanul), *Ștefan Alexiu* (Copilul), *Victor Giurescu* (Invalidul).

Un clasic al teatrului absurdului are parte la Bârlad de o montare ce îmbină cu profesionalism datul obiectiv al textului, imponderabil-sclipitor, cu metafora regizoral-scenografică, rezultând imaginea pregnantă a vieții ca unică alternativă a omenescului, în antiteză cu *informul zoologic* - agresiv și alienant.

*1990*


www.cimec.ro

# *„Însurătoare cu bucluc" de A.P. Cehov*

Eveniment teatral pe scena bârlădeană, în buna tradiție a instituției: premiera *Însurătoare cu bucluc* de Cehov, în deschiderea stagiunii 1990-1991. Genialul *Anton Pavlovici* - trebuie să admitem această evidență conferă ipso-facto momentului inaugural atributele exemplarității. Instituția bârlădeană a găsit nimerit să invite pentru a asigura direcția de scenă pe fratele nostru de dincolo de Prut, *Victor Ignat*, regizor la Teatrul „B.P. Hasdeu" din Cahul. Iată motive justificate pentru ca proaspăta montare să suscite interesul specialiștilor și al publicului larg. Temeiul literar-dramatic al spectacolului este dat de fuziunea (mai potrivit ar fi, poate, *adiționarea*) a trei piese scurte: un prolog, *„Căpitan în retragere"*, în traducerea lui *Victor Ignat*, *Cerere în căsătorie* și *Ursul* în traducerea (consacrată) a lui *Mihail Sorbul*. Menționăm că scenografia poartă semnătura *Adrianei Raicu-Petre*, profesionista instituției gazdă, iar muzica aparține *Dorinei Crișan-Rusu* din Iași.

În virtutea precizărilor cehoviene, pe afiș apare mențiunea vodevil (versurile cântecelor: Pavel Sabin din Republica Moldova), ceea ce face ca spectacolul să impună parametri specifici de judecată critică.

Regizorul Victor Ignat a adus la Bârlad o percepție proaspătă asupra actului artistic și un entuziasm nedisimulat. El a asigurat o bună împletire a părților spectacolului, conferindu-i unitate de ton și stil. Asamblarea părților s-a făcut cu o grijă neslăbită, asigurându-se nuanțarea, detalierea riguroasă, expresivitatea, cadența jocului actoricesc. Nu încape îndoială că directorul de scenă a lucrat secvențial dar a gândit sintetic, eliminând detaliile inutile printr-un efort benefic de concentrare și esențializare. Spectacolul are un bun tonus comic, este alert și



www.cimec.ro

captivant Problema primordială este însă dacă montarea bârlădeană face să transpară spiritul cehovian. Chestiunea poate fi privită din unghiuri disjuncte: 1) În ce măsură este legitimă o asemenea întrebare? 2) Era necesar un transfer (artificial) de spirit cehovian de la marile piese către vodeviluri? 3) Spiritul cehovian este implicit operei (şi rămâne adesea inefabil în teatru), iar nu explicit, deşi nu se poate aplica precum o ştampilă. Regizorul *Victor Ignat* a acţionat în variate direcţii, vizând un punct convergent (metafora globală), dar nu sunt semne că l-a interesat un atare unghi de percepţie asupra operei. E o scădere? E un merit? Greu de dat un răspuns răspicat. Spectacolul bârlădean - aşa cum a apărut la premieră - exploata, cu obstinaţie chiar, „vâna" comică a textului, sugera cu discreţie „spiritul rusesc" (muzica, sprintenă, optimistă, tonică, deschisă, câteva elemente scenografice, vocalizele şi „sonurile" guturale ale lui *Marcel Anghel*) şi adesea îngroşa efectele graţie concursului generos al actorilor.

*Victor Ignat* este un regizor solar, ferm, lipsit de complexe culturale, un artist care are francheţea deciziilor şi ştie să întindă punţile necesare spre actori pentru o conlucrare benefică. I-am apreciat camaraderia deschisă, comprehensiunea, jovialitatea mătăsoasă şi „metodologia" regizorală elastică şi eficace transparente în acest prim spectacol regizat la Bârlad. Actorii înşişi, convinşi de supleţea intelectuală şi disponibilităţile pentru dialogul creator ale acestui inspirat „dispecer" de peste Prut, au probat un devotament angajant, nici o clipă ipocrit.

*Marcel Anghel* (Stepan Stepanovici Ciubucov), mai întâi în rolul paternalist al celui ce trebuie neapărat să-şi mărite fata fără a abdica de la câteva principii elementare, şi-a desfăşurat evantaiul resurselor expresive cu firesc şi aplomb. Mai apoi a fost „ursul", peţitor involuntar, frizând, ca personaj, spiritul grosier, mitocănia fără oprelişti, duritatea creditorului. Aici liniile temperamentale şi atitudinile se îngroaşă până la grotesc. Dacă actorul, în luptă cu el însuşi, ar izbuti să-şi tempereze impulsurile vocale, gestuale precum


www.cimec.ro

și unele atitudini corporale factifce în favoarea unei expresivități lucid asumate, rolul ar câștiga în consistență, credibilitate și farmec omenesc. Este neîndoielnic faptul că lucrurile se pot îndrepta pe traseu, deși nimeni nu crede deplin în minunea numită „retușurile viitoare" Zăpăcitul Ivan Vasilievici Lomov a fost întruchipat de Marcel Brânzeiu, care desfășoară și el un convingător bagaj de mijloace actoricești pentru a sugera, cu efort de nuanțare, uimirea, consternarea, furia, stângăcia. Peținorul timid și „împiedicat" știe la nevoie să fie hotărât și demn, fără a aluneca pe panta frivolității gestuale ori a vehemenței trucate. El este plauzibil fără a fi strident și credibil fără artificiozități gratuite. Un contur feminin reușit aduce în fața spectatorilor *Diana Pascal* (Natalia Stepanovna Ciubucova), mult mai atentă decât altădată la expresia cizelată și la detaliul caracterizant. Fata peținită are un farmec al omenescului "nefardat" și o căldură ce este a vieții de fiecare zi, în curgerea-i inexorabilă. Masca grotesc-expresivă adoptată de *Virgil Leahu* (Luka Lukici) admite puține retușuri exterioare, unul fiind necesar în direcția estompării liniei grotești pentru ca portretul să nu iasă din cadrele și din stilul reprezentației. *Lily Popa-Alexiu* (Elena Ivanovna Popova) evoluează pe axele unei cumințenii sensibile, cu accentuări judicioase și o fin cizelată rigoare, deși în tonuri edulcorate, "cosmetice", câteodată stinse.

Ar mai fi de observat că platforma rotitoare, cu interpreții fixați în poziții hieratice, dă o sugestivă imagine a vremelniciei noastre omenești. Încrustați în timp - efigii de fum - eroii cehovieni au intrat în nemurire odată cu genialul lor părinte.

*1990*

## *„Tichia cu clopoței" de Luigi Pirandello*

Consultând fișele de istorie teatrală bârlădeană, constat că *Tichia cu clopoței* (sau *Tichia cu zurgălăi*, cum a mai fost tradus


www.cimec.ro

titlul piesei) s-a mai jucat o dată la Bârlad, cu 20 de ani în urmă, în stagiunea 1969/1970, în regia *Lidiei Ionescu* şi scenografia lui *Vasile Rotaru.* Este de aşteptat şi de dorit ca în viitorii ani instituţia bârlădeană să scoată la rampă marile creaţii pirandelliene - *Şase personaje în căutarea unui autor*; *Să-i îmbrăcăm pe cei goi, Uriaşii munţilor* care au cunoscut transpuneri artistice din cele mai viguroase şi mai expresive pe scenele româneşti.

Temeritatea actului regizoral al lui *Vasile Mălinescu*, secondat scenografic de *Nicolae Ularu*, nu poate fi justificată satisfăcător dacă nu avem în vedere, pe de o parte, particularităţile universului artistic pirandellian, pe de alta, dificultăţile inerente de înscenare, cerinţele fireşti ale rigorii, coerenţei, accentelor logice, expresivităţii şi cu deosebire ale tensiunii justiţiare. Pirandello nu se lasă uşor pus în scenă, n-a fost şi nu va fi niciodată un autor „comod"; notele specifice ale teatrului său presupun subtilitate exegetică, forţă de reliefare a caracterelor, capacitate de vizualizare a ideilor, a metaforelor-cheie, o adâncime a gândului, exersat în conexiuni necesare şi conotaţii percutante. Iată deci tot atâtea motive să salutăm fără ipocrizie, cu francheţe şi bucurie, o atare opţiune repertorială, săvârşită într-un an 1990 deosebit de complex şi de contradictoriu nu doar pentru instituţie ori pentru oraşul Bârlad, ci pentru întreaga Românie. Soarta culturii noastre depinde de felul în care societatea va găsi mai repede căile spre democraţia autentică, spre conciliere naţională, adevăr, încredere în forţa spiritului, în forţa regeneratoare a artei.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga a definit cu exactitate nucleul ideatic al piesei, sensul nebuniei „jucate" şi tâlcul transferului de culpabilitate: „Figura ştearsă, aparent cu totul mediocră, aproape cehoviană a umilului funcţionar ignorat de toată lumea, devine însă, printr-un paradox pirandellian specific, purtătorul singurei conştiinţe superioare, dureroase, lucide, al singurei inteligenţe adevărate, al unui spirit justiţiar. Lovit, umilit, strivit (vezi simbolul frunţii sparte) de fiinţe omeneşti inferioare, care au însă privilegiul


www.cimec.ro

rangului social, Ciampa încearcă să stăvilească răbufnirile de meschine pasiuni ale acelora (cum ar fi absurda gelozie a Beatricei), cu o vorbire răsucită, parabolică, plină, de substanță etică și de sensibilitate. Nimeni însă nu-l înțelege fiindcă nimeni nu mai știe, ca el, să răsucească rotițele bunului simț și cumințeniei. Și atunci, printr-un joc ciudat și aparent strâmb cu valorile, Ciampa cel prost, disprețuit și uitat aruncă propria sa nebunie simulată asupra aceleia, care a răvășit fără nici o răspundere viața și onoarea atâtor oameni. Un cuvânt e de ajuns pentru ca o rotiță să se învârtească și personajul negativ al piesei să accepte a însuma nebunia pe care Ciampa i-o impune" (*Caietul-program*).

Axul distribuției are așadar la un capăt pe umilul, inconformistul, inteligentul Ciampa, iar la celălalt pe malefica ipocrită Beatrice - polaritate etică, antiteză morală cu un sens cât se poate de limpede.

*Constantin Petrican* (Ciampa) figurează cu subtilitate expresivă, în „doi timpi", mai întâi funcționarul anost, fals-obedient, docil, înțelegător, de o umilință demnă, niciodată lacrimogenă, deși cu vizibile inserturi sentimentale, clamoroase, mai apoi justițiarul intransigent și hotărât, de o fermitate tragică, dacă putem spune așa, de o vehemență bine jucată, mereu plauzibilă artisticește. Ceea ce transmite actorul este nu doar sensul unei nebunii studiate și necesare în ecuația temei, ci exasperarea unei vieți de umilințe, pe care personajul său a fost constrâns s-o trăiască. Dincolo de cuvinte deslușim un strigăt tragic, un plâns interior sugrumat. Izbânda actorului este înainte de toate una de ordin psihologic și abia apoi una de ordin interpretativ, cu apelul la procedee clasice de dicție, accente, expresii fizionomice, atitudini corporale și gestuale. Mai zgârcită în sugestii, interpretarea *Danei Tomiță* (Beatrice) se particularizează prin tonuri apăsate, intensitate verbală și atitudinală, reculegere cinică în plânset feminin, mici isterii vocale și convulsii repetate - ceea ce convinge până la un punct și devine artificios după aceea. Cred că personajul putea fi


www.cimec.ro

încă mai tăios, mai rece, mai dur, pentru a ne avertiza şi asupra răului dinlăuntrul nostru. Mai evoluează, exactă şi expresivă, într-un rol fără pondere deosebită, *Valy Mihalache* (Doamna Assunta La Bella), *Elena Petrican* (Saracena, negustoreasă de vechituri), ca întotdeauna cu un inefabil simţ scenic, *Eudoxia Bugetescu* (Fana), supralicitând ca de obicei în secvenţe altminteri pasabile, *Simon Salcă* (Comisarul Spano), în notă justă, fără nimic distonant, *Florin Dumitraşcu*, un convingător deşi fără suficientă carnaţie Fifi La Bella, *Aida Caranfil* (Nina), prea timorată pentru a fi insolentă, aşa cum ar fi trebuit de fapt, *Nicolae Poghirc* (Domnul Fiorica).

Ziduri „în stil italian", panouri interşanjabile pentru comodităţi admise, o curte interioară în care totul se află şi totul se ştie, cu nişe discrete din care pândesc ochi scrutători, o lume agitată şi sordidă, un univers uman măcinat de tare morale - un Pirandello în viziunea bârlădeană a anului 1990, un spectacol sugestiv, curajos pe alocuri, timid în câteva puncte şi chiar trenant, inegal ca soluţii şi rezolvări, dar cu un impact notabil asupra sălii. Ce s-ar mai putea spune? Nimic nu este întâmplător şi nimic nu trebuie dinainte clasat în spaţiul inefabil al artei. Nici măcar ceea ce pare definitiv orânduit.

*1990*

## *„O întâmplare cu haz" de Carlo Goldoni*

Credincios unei ritmicităţi benefice, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad a scos la rampă, la 27 ianuarie 1991, o nouă premieră – „O întâmplare cu haz" de Carlo Goldoni, comedie în trei acte, tradusă de Polixenia Karambi, regia fiind semnată de *Muşata Mucenic*, iar scenografia de *Adriana Raicu-Petre*. Trebuie să ne mărturisim satisfacţia în faţa unei derulări aproape normale a premierelor bârlădene, în condiţiile în care pe alte scene, inclusiv în Capitală, se înregistrează astăzi abandonuri şi dezertări de la


www.cimec.ro

menirea firească a instituțiilor de spectacole, când montările poartă pecetea unor opțiuni repertoriale discutabile și când publicul ghidat de un instinct artistic infailibil - rămâne masiv acasă, în fața acestui best-seller... vizual care este televizorul. Să nu ne facem că nu vedem lucrurile simple și fundamentale: un teatru fără public este condamnat la pieire. Premiera bârlădeană s-a desfășurat în fața unei săli pline. Observația se referă la un criteriu de ordin cantitativ, fără consecințe imediate în planul calității; neîndoielnic, însă, un atare aspect exprimă devotament, interes, curiozitate din partea spectatorilor și reprezintă un factor stimulativ pentru slujitorii scenei, care au apoi toată îndreptățirea să acceadă la calitate.

Conform așteptărilor, regizoarea *Mușata Mucenic* s-a instalat de la început în spațiul commediei dell' arte (tratându-l pe Goldoni ca atare): „Acest teatru al improvizației inteligente și al vervei strălucite (...) a reușit (...) să exprime adevărul în forma comediei, lovind fără cruțare în tarele structurii umane, atât de greu eludabile în timp și spațiu. Commedia dell' arte este o adevărată terapie a râsului, o explozie a gag-urilor, un hohot suculent al minții în fața maladiilor de care nici societatea modernă, cu toate miracolele ei tehnice, nu a reușit să scape" (*Caietul-program*). Intențiile conținute în frazele regizoarei pot fi detectate la nivelul primului strat semantic al spectacolului, alcătuind o „glazură" subțire și transparentă. Strict voluntar (elementul regizoral ce ține de subconștient este întotdeauna mai greu de detectat), *Mușata Mucenic* a realizat - concomitent cu commedia dell' arte - și parodia acestui gen și stil de teatru. Procedeul îi permite, pe de o parte, „dubla privire" către epoca goldoniană și către actualitatea cea mai stringentă - pe de alta, o detașare prin umor, ironie, sarcasm.

Directoarea de scenă nu face un secret din aserțiunea că textul goldonian reprezintă un „pretext" (sic!), pentru a dezvălui imediat unul din atributele definitorii ale actorului din toate timpurile - nomadismul înțeles nu atât ca disponibilitate către rătăcirea prin spații și medii diverse cât ca posibilitate de a traversa


www.cimec.ro

sufletele atâtor şi atâtor personaje. Regizoarea nu ezită să lanseze interogaţii patetice: „Câtă simţire trebuie să aibă slujitorul Thaliei pentru a simţi cât Oedip, Hamlet, Astrov şi alţii? Câtă forţă trebuie să aibă Actorul pentru a rezista la maratonul treatrului?"

Având în mână, în evantai, toate pârghiile spactacolului (actori, senografîe, muzică, ecleraj etc.), *Muşata Mucenic* a realizat un spectacol expresiv, în care „palierul" parodic nu ocupă ultimul loc. Commedia dell' arte presupune şi impune azi un antrenament artistic special, inclusiv de ordin fizic. A fost făcut. Cere capacitatea de improvizaţie. A fost observabilă. Solicită devotament şi dăruire în jocul echipei. S-a văzut! Componentele spectaculare funcţionează, în general, la nivelul întregului. Scenografa *Adriana Raicu Petre* şi-a probat încă o dată predilecţia pentru platforma „clasică" şi pentru toboganul improvizat, care permit escaladări în trombă, alunecări spectaculoase, giumbuşlucuri specifice. Risipa scenică de obiecte este prin ea însăşi elocventă şi teatrală, deşi frizează aglomeraţia. Ce putem contempla? De toate! Măşti, poloboace, frânghii, coşuri,cufere, paie ş.a. Luate împreună sugerează şi exprimă, într-o semantică străvezie, câte ceva despre lumea goldoniană. Actorii se mişcă destul de lejer în acest spaţiu şi joacă îndemânatic diverse confuzii, gaguri, poante în doi peri; ei folosesc trapa, „scamatoria" naivă, aleargă, coboară, urcă, se zbenguie, se rostogolesc după puteri şi disponibilităţi. Cadrul îi ajută, atmosfera este destinsă şi cordială, muzica punctează câteodată inspirat dulcile năzbâtii scenice. „Epicul" s-a pulverizat, povestea nu se încheagă şi nici nu este nevoie (dacă s-ar închega n-ar mai fi Goldoni!), păţaniile galante au o inconsistenţă agreabilă, lumea se amuză, sentimentele sunt uşoare, când nu sunt de-a dreptul mimate, suprastructura parodică devine la un moment dat precumpănitoare şi publicul înţelege că o „bezea" dulce (cunoscuta prăjiturică) i se topeşte acum în gură...

Sunt neîndoielnic şi dificultăţi şi distorsiuni. Nu e uşor (şi înţelegem grija regizoarei) să contezi pe o distribuţie de nouă


www.cimec.ro

persoane din care patru sunt debutante, deci - dacă înțelegem bine - urcă pentru prima dată pe o scenă profesionistă; mai mult, din nouă, doar trei au studii de specialitate, dar aceasta-i altă poveste, proprie nu doar teatrului bârlădean. Spectacolul are fatalmente scăderi și scăpări; ilustrația muzicală este adesea încifrată în intenții și rămâne obscură în finalizare; unele libertăți gestuale ale actorilor frizează licențiosul și deci prostul-gust; câteva gaguri ne-au amintit că nimic nu e nou sub soare; unele găselnițe regizorale sunt bine cunoscute, ele circulând demult după principiul folclorului. Verva și teatralitatea multor secvențe precumpănesc însă asupra neizbânzilor. Jocul actoricesc este el însuși un bun câștigat, dacă putem spune așa, divulgând un efort bine intenționat și unele cristalizări menționabile, în marginile admise și consfințite de commedia dell' arte: Marcel Anghel (Guascogna), nobil, pitoresc, disponibil; *Marcel Brânzeiu* (De la Cotterie), tânăr locotenent amorezat, aci buimac și locvace, aci hotărât și viril; *Virgil Leahu* (Filiberto), episodic și insignifiant la început, cu pondere mai apoi. Tripleta feminimă (corp-ansamblu) caută să se reliefeze; deocamdată contururile nu sunt prea clare, dar viitorul va alege. *Petronela Zurba* (Giannina) are bune intuiții momentane și un expresiv joc al privirii; când concentrarea slăbește, actrița cade repede în platitudine. *Aida Caranfil* (Mariana) întruchipează cu destulă iscusință fata nurlie și disponibilă, dar atenție la pericolul jocului „monocord"; *Mihaela Dajbog* (Constantza) pare să aibă cu adevărat personalitate și „tupeu" în sens artistic, adoptând un stil de joc ce amintește izbitor de *Magda Catone* și *Oana Pellea*. Epigonismul și pastișa sunt însă pe aproape; cel de-al doilea rol al tinerei interprete ne va lămuri cum stau lucrurile. O „schiță" grotescă ce se reține ne propune *Florin Predună* (Ricardo). Mai evoluează: *Mihai Barangă* (Giovanni) și *Nicolae Poghirc* (Peppino), care nu trec neobservați.

Cu un Goldoni în cheie parodică, scena bârlădeană își reconfirmă disponibilitățile pentru comedie, lansând și câteva tinere


www.cimec.ro

speranțe. Vom vedea câtă valoare au aceste „cecuri în alb" ghidându-ne după principiul popular clar și sfânt: „Urma alege!"

*1991*

## *„Nebunele vacanțe la New-York" de Carolyn Green*

La 14 aprilie 1991, sau anul 7499 de la facerea lumii, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad s-a decis să scoată la rampă spectacolul cu piesa „Nebunele vacanțe la New-York" de Carolyn Green, sub direcția de scenă a regizorului-actor *Constantin Petrican* și semnătura scenografică a *Adrianei Raicu Petre*. Facerea lumii nu are nici o legătură nemijlocită cu „facerea" spactacolului, cu excepția faptului că orice montare se înscrie, nolens-volens, în memoria umanității, după care timpul judecător imparțial și infailibil - o scoate temporar sau definitiv, după caz, din firidele amintirii aruncând-o în neantul uitării. Vocea destinului a glăsuit în cazul de față fără nici o precauție, așa încât regizorul *Constantin Petrican* poate fi din toate punctele de vedere liniștit: a dorit și a izbutit un spectacol ușor până la facilitate, vesel, dulce ca un ghemotoc de vată de zahăr, comestibil și perfect digerabil, lunguț și plictisitor cu măsură, antrenant tot cu măsură, deconectant cât cuprinde... dispoziția spectatorului, umoristic dar nu la cote ametitoare (care dau vertij și lumea se crispează nemotivat), combinând comicul de limbaj cu cel de situații (apanajul dramaturgului); un melange agreabil pe ici, pe colo, prin.... părțile esențiale, cam fad prin destule locuri, voios ca șoimul cel ușor (V. Alecsandri - clasicul) și vodevilistic fără voie.

Cronicarul salută acest *mixtum compositum*, cum ziceau bătrânii latini și admite concesiv o realitate indubitabilă: dacă domnii Shakespeare, Molière, Racine. O'Neill, Dürrenmatt,


www.cimec.ro

Caragiale, Camil Petrescu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu și mulți alții ajung la Bârlad din an în paști, de ce n-ar ajunge mai degrabă pe afișul bârlădean domnul (sau doamna?) Carolyn Green, un fel de Ostap Bender... new-yorkez, adică marele combinator de dincolo de Ocean, capabil de orice, inclusiv să scrie o piesă cu însușirile apei potabile: inodoră, incoloră și insipidă. Așa cum este perfect inutil să facem frecție unui picior de lemn, să adunăm praful de pe tobă, să cântărim transpirația unui paznic și să judecăm frumusețea unei babe, tot așa este fără sens a judeca mobilurile acestei opțiuni repertoriale. Este democrație culturală, este libertate, este autonomie! Vrea publicul să râdă? Vrea! De ce să-l întunecăm?

Fără pretenția paradoxului, dorim să spunem că spectacolul trebuie văzut. Putem face o evaluare senină, sine ira et studio, asupra potențelor regizorale ale energicului director de scenă. *Constantin Petrican* este, ca actor, un profesionist al teatrului și știe bine regulile meseriei; regizorul a învățat de la actor; invers nu se pune încă problema. Hiba este că, regizoral, domnia-sa a exersat pe un text destul de debil, cu malformații și lipsit de osatură ideatică. Povestea e cusută cu ață albă, pe fond negru, situațiile nu au nici o legătură cu verosimilul artistic, confruntările sunt pregătite în eprubetă, iar rețeta Green nu poate duce prea departe. „Problema" nu trece de genunchiul broaștei (de la Creangă citire), glumele gâfâie pe „dealul" limbajului și în general „drezina" regizorală alunecă greu, în pofida unei sprinteneli mereu afișate și a efortului de „a face frumos" Asociata artistică a regizorului, scenografa *Adriana Raicu Petre* (ei compun un Janus bârlădean, ca să fim în tonul piesei) a ostenit puțin aici, înscriind structura scenografică pe linia minimei rezistențe, cu rezolvări factice și comode: un statu-quo plastic, de la care ne luăm ochii după primul contact vizual. Scenografa ne-a rămas datoare cu un tâlc mai profund, pe măsura talentului semnatarei.

Interpreții circulă binișor prin scenă, vorbesc pe înțeles, se mai alintă, cochetează cu publicul și cu ei înșiși, apelează la mici


www.cimec.ro

trucuri de meseriaşi hârşiţi, colindă scena fără timorări speciale, gesticulează după tipic, îşi mai suprapun replicile (e omenesc!), mai bolborosesc vorbele (mai rar!), se înţeleg, se mai şi dezaprobă din priviri, încearcă să coaguleze lichidul subţire al piesei. Dar gelatina lipseşte de pe piaţă!

*Constantin Petrican* apără, în rol, demnitatea fiscului american. Cum? Simplu! Îmbrăcat festiv, rigid, dogmatic, aruncând ocheade cocoşeşti sexului slab şi frumos, care în piesă are întruchiparea doamnei *Lily Popa-Alexiu* (Jessica), „artistă", cochetă, fiinţă frumoasă ca o zambilă, disponibilă şi mobilă (dinamică). Ceea ce rezultă este aproape o izbândă. *Elena Petrican* (Domnişoara Addy) este aici o întruchipare hilară, jucând în stil umoristic-grotesc, cu un nestăvilit râs gâlgâitor de care eşti contaminat fără să vrei. Nici *Marcel Anghel* (Bill) nu trece neobservat în rolul ingrat al soţului contrariat de ciudatele obiceiuri ale nevestei, el făcând joncţiuni involuntare cu roluri anterioare, dar şi punctând inspirat ceea ce se cuvine. *Virgil Leahu* (Denny) s-a străduit mult, dar a izbutit sub orizontul de aşteptare al celor ce-i cunosc posibilităţile. E păcat că talentul actorilor se pliază pe partituri minuscule, cu piese de reţetar comercial, situate sub barem.

*1991*

## *„Anna Christie" de Eugene O'Neill*

Când însceneză bagatele, Teatrul „Victor Ion Popa" o face mai întotdeauna din raţiuni conjuncturale, motiv pentru care respectivele montări ţin afişul puţin timp şi se înscriu rapid între efemeridele scenice. Dimpotrivă, când spectacolul este solid articulat şi reprezintă o opţiune repertorială importantă, lucrurile se schimbă simţitor, publicul devine interesat şi receptiv, critica însăşi nu rămâne indiferentă şi-şi întinde rapid antenele receptoare,


www.cimec.ro

evenimentele încep să se miște într-o direcție pozitivă. Montând „Anna Christie" de O'Neill, scena bârlădeană dovedește că-și respectă condiția artistică, aducând în prim-plan un mare dramaturg american, un tragedian de notorietate mondială, unul din acei monștri sacri ce au înrâurit în chip esențial teatrul modern. Ar fi demn de reamintit faptul că teatrul bârlădean a mai montat un O'Neill cu mai mulți ani în urmă („Luna dezmoștenirilor"), iar spectacolul de atunci a rămas în memoria cunoscătorilor. Dialectica receptării ne învață să privim nuanțat fiecare montare, dat fiind că nici un spectacol nu seamănă cu altul, împrejurările se schimbă, oamenii de asemenea, publicul însuși cunoaște mutații în planul receptării și sensibilității. Ajungem inevitabil la complexul de factori și la determinismul obiectiv, iar aici lucrurile se complică firesc. Să spunem, așadar, că opțiunea repertorială a fost mai întâi a regizorului-colaborator *Dorin Mihăilescu* și că instituția bârlădeană și-a însușit-o cu îndreptățire, cu legitimitate. Directorul de scenă este un cerebral capabil să-și conceptualizeze viziunea. Altfel spus, *Dorin Mihăilescu* nu lucrează empiric și cu spontaneități studiate, ci elaborat, riguros, pe baza unei documentări atente și a unei lecturi aplicate a textului. În clipa când s-a așezat la masă știe precis ce vrea și ce să ceară actorilor; îi repugnă improvizația, dar nu exclude inspirația, ideea fertilă născută în timpul lucrului. De aceea nu își încorsetează actorii. Dimpotrivă, îi incită să gândească și să creeze. Metafora mării ce se retrage în fața conștiinței lucide (foliile așezate pe scaune în debutul spectacolului) și metafora oglinzii (panourile lucii) au forță sugestivă și invită la meditație. Complementar, ceața, vuietul mării și țipătul pescărușilor creează atmosferă și potențează drama. Scenografic, spectacolul se susține cu deosebire în partea a doua (șlepul ca scenă a vieții); în prima parte, cadrul scenografic este previzibil, comun și inert și nu impune conotațiile estetice necesare. Ni se pare - poate ne înșelăm — că scenografa *Adriana Raicu-Petre* a intrat într-un câmp al blazării, ca să nu spunem al plafonării artistice. Altfel nu se explică puțina cantitate de


www.cimec.ro

imaginație creatoare pusă în joc și impresia puternică de déjŕ vu.

Regizorul a suplinit incongruențele scenografice și a gândit riguros semnificațiile spațiului: „Uscatul (portul, cârciuma, ferma etc.) este spațiul instinctelor pulsionale primitive, al dorințelor refulate, spațiul decăderii. Aparent este stabil, conferă siguranță, aceasta pentru că instabilitatea psihică în această zonă se transformă în cădere stabilă. Șlepul este un spațiu insular instabil, spațiul izolării utopice, al căutării Eului, al rațiunii, al mărturisirii. Într-un astfel de spațiu, noi, oamenii aparent protejați de pericolul potențial, plutim către o lume ce nu ne oferă nici o garanție, nici o siguranță, ci dimpotrivă, ne oferă „șansa" de a ne afunda într-un abis devorator" (*Caietul-program*). Judecățile directorului de scenă sunt judicioase și dacă ar fi să corelăm datele teoretice cu realizările artistice efective, ar trebui să citățm încă o frază programatică din *Caietul-program*: „Spectacolul se dorește a fi o invitație la introspecție atât pentru public cât și pentru interpreții personajelor create de O'Neill, pătrunzând în lumea imaginată de autor în tragedia „Anna Christie" Obiectiv ambițios, neîndoielnic, pe care trupa bârlădeană l-a și atins într-o anumită măsură, și l-a lăsat în suspensie într-o anumită latură.

Dezideratul esențial rămâne acela al interiorizării dramei - or, din acest punct de vedere lucrurile sunt împlinite parțial. *Lily Popa-Alexiu* (protagonistă și în „Luna dezmoșteniților"), interpreta Annei Christophersen, își probează calitățile actoricești nuanțând cu expresivitate o partitură dificilă, sugerând debusolarea existențială a eroinei, deruta, amărăciunea, blazarea (în prima parte), zbuciumul lăuntric, jocul orgoliului și al demnității, înnegurarea și iluminarea dragostei (în partea a doua). Sunt și momente de fals, mici stridențe ori ecouri neconforme, pe întinderea unui rol acoperit, altminteri, cu profesionalism, distincție și instinct artistic sigur. *Marcel Anghel* (Mat Burke) n-a părăsit stilul „strigat", replica exterioară, agitația factice, dar în cele mai bune momente transmite fiorul unei frământări sincere și credibile. *Constantin Petrican* (Chris


www.cimec.ro

Christophersen) compune un tată blând și melancolic, mătăsos și înțelegător, poate cam dulceag, dar în orice caz în conformitate cu datele personajului obsedat de furia mării și, paradoxal, fascinat de forța ei irepresibilă. Secvențele de durere paternă paroxistică (momentul mărturisirii fetei) sunt interpretate excelent, cu un foarte bun dozaj al efectelor dramatice, în tonalitate adecvată, cu reținere și economicitate. *Elena Petrican* (Marthy Owen) compune un chip memorabil, al vampei tomnatice și sentimentale, alternând inspirat momentele de euforie bahică dezlănțuită cu reculegerea subită, lucidă, emoționantă. Personajul se ține minte, în pofida unor stridențe vocale și inadvertențe gestuale. Susțin roluri episodice (și la propriu și la figurat) *Virgil Leahu* (Larry), *Florin Predună* (Jonny), *Vasile Mălinescu* (Poștașul), *Mihai Dumitrescu* (Paul), *Cornel Șoltuz* (Doker II), *Petre Ionescu* (Doker I și Johnson). Spectacol ambițios și interesant, „Anna Christie" marchează un punct deasupra mediei artistice și ne dă certitudinea că nu va trece neobservat.

*1994*

## *„Cele două privighetori" de Dumitru Solomon*

Este lesne de înțeles, pentru cititorul și spectatorul prevenit, că avem în față o comedie parabolică, specie predilectă a dramaturgului *Dumitru Solomon,* a cărui creație destinată scenei are ambitus filosofic, elevație, subtilitate și mizează pe un discret comic de limbaj. Caietul-program precizează, între altele, că autorul s-a inspirat, ca idee, dintr-un basm al lui Hans Christian Andersen. Câtă distanță este între basm și piesa conaționalului nostru nu se poate stabili cu precizie. Cert este că "autorul român construiește o parabolă ce pornește de la deficiențele de comunicare generate de


www.cimec.ro

limbaj, ajungând la raporturile artist-putere, adevăr-minciună, competență-impostură" (Anca Rotescu). Regizorul spectacolului, infatigabilul *Bogdan Ulmu*, vede în piesă "o meditație ironică pe tema dictaturii, a adevărului, a libertății, a despărțirii artei autentice de cea falsă" Autorul însuși simte nevoia unei explicații, pentru a încheia paradoxal: "Piesa mea încearcă să refacă, pe cât e posibil, vechile granițe, să despartă autenticul de fals. În definitiv, nu este decât un basm, așa că până și copiii, cu sufletele lor curate, vor sesiza diferența dintre Bine și Rău, pe care, de mii de ani, morala biblică și filosofia antică încearcă să le explice oamenilor. Dar un basm rămâne un basm și nu are nevoie de explicații"

Directorul de scenă, în acord cu scenograful *Sandu Maftei*, a conceput un „eșafod" metaforic menit să plasticizeze ideile textului, să le dea corporalitate și să transpună spectatorul în lumea basmului. Costumele interpreților, fanteziste și suav-groteşti, potențează senzația de poveste din vremuri imemoriale. Întregul decor, cu valorizări cromatice inspirate, în genul feeriei, recuzita, costumele, eclerajul și jocul actoricesc sunt orchestrate cu dibăcie și transmit spectatorului o starc de visare senină, de beatitudine lucidă. Replicile sunt cel mai adesca mătăsoase și doar rareori frizează intransigența. *Bogdan Ulmu* are o imaginație debordantă, luxuriantă și generoasă. Finalul însuși este rezolvat... poetic, în mișcare lentă, descompusă, chiar dacă, în esență, un dictator este îndepărtat de pe scena istorică pentru a-i lua locul Ceasornicarul, mesagerul timpului implacabil.

Spectacolul este agreabil și place, ca un moment suav și metafizic. Cu un devotament exemplar, actorii au intrat în „jocul" regizorului, urmându-l credincios pe cărările basmului: *Constantin Petrican* (Abuliu), *Marcel Anghel* (Fenol), *Dana Tomiță* (Steluța), *Virgil Leahu* (Vay), *Elena Petrican* (Strungăreața), *Eudoxia Volbea* (Macsenia), *Lily Popa-Alexiu* (Privighetoarea), *Sorin Gheorghe* (Faptele bune), *Geta Cacevschi* (Faptele rele). Un spectacol pentru toate vârstele... tinere. *1996*


www.cimec.ro

# *„Neînțelegerea" de Albert Camus*

Dacă judecăm, la rigoare, spectacolele montate în ultimii ani de regizorul Dorin Mihăilescu pe scena teatrului bârlădean („Scaunele" de *Eugen Ionescu*," „Anna Christie" de *Eugene O'Neill* și, recent, „Neînțelegerea" de *Albert Camus*), constatăm că nu avem de-a face cu bagatele, cu *piesuțe* ușurele din categoria acelora ce umplu frenetic afișele unor teatre și binedispun publicul fără a-l tulbura în vreun fel. Dimpotrivă, avem în față piese importante ale unor „monștri sacri" ai teatrului universal modern, autori de un prestigiu consolidat și indubitabil.Constatarea noastră vine să reconfirme un adevăr intuit mai demult: regizorul și-a asumat un program estetic și ține să-l înfăptuiască, rezistând tentațiilor – omenește de înțeles –de a pune în scenă comedioare frivole, cu succes garantat de casă și de public. *Dorin Mihăilescu* n-a optat pentru această cale facilă, înțelegând să-și respecte opțiunile axiologice și să-și asume, implicit, riscurile inevitabile ce derivă de aici: impopularitate, sincope de comunicare interpersonală, posibile tensiuni și animozități contraproductive. Spectacolul cu „Neînțelegerea" a avut o *gestație* dificilă, după mărturisirea (neoficială) a regizorului însuși, prelungindu-se incredibil până la un an și o lună (9 aprilie 1996 – 18 mai 1997), ceea ce reprezintă, desigur, o insolită longevitate a *stagnării sau încremenirii în proiect*, cum ar spune „reformiștii" de astăzi. Pentru criticul de teatru nu sunt deloc importante motivațiile unei întârzieri peste limitele normale (îmbolnăviri intempestive, hiatusuri nedorite în ritmul repetițiilor, vacanță estivală, discontinuități și disfuncționalități mărunte și diverse). Esențial este *produsul finit*, spectacolul cristalizat din toate punctele de vedere, pe care publicul îl contemplă în consecință, ca pe o structură coerentă: textul literar-dramatic, socotit unanim componenta fundamentală a spectacolului, concepția regizorală, viziunea scenografică, decorurile,


www.cimec.ro

vestimentația, recuzita, jocul actoricesc, eclerajul, muzica etc.

Optând pentru „Neînțelegerea", *Dorin Mihăilescu* a avut în vedere valențele existențialiste ale teatrului camusian: tragismul vieții, singurătatea, alienarea, angoasa, durerea paroxistică, revolta împotriva destinului. Omul față în față cu datul sorții (*fatum*) nu poate fi decât un învins (exact ca în teatrul antic), purificarea (celebrul *catharsis* elin) înfăptuindu-se prin raportare la valorile morale eterne și sacrosancte ale umanului. Ceea ce este frapant de la începutul și până la sfârșitul acestui spectacol atât de frumos și de expresiv este axa sa religioasă: *glisarea în mistic. Dorin Mihăilescu* a împins lucrurile foarte departe pe acest făgaș, forțând sensurile fundamentale ale textului pentru a ne oferi un Camus mistic, surprinzător, șocant, derutant. După cum se știe foarte bine, marele scriitor n-a fost un spirit mistic în sensul riguros al termenului, cum a fost, bunăoară, tot în spațiul spiritual francez, *Paul Claudel*. Mărturisirea scriitorului – reluată în *Caietul-program* – nu poate și nu trebuie înțeleasă ca o adeziune necondiționată și trebuie privită cu relativism și detașare: *„Legile naturii l-au silit pe Cristos să trăiască în mijlocul minciunii și să moară pentru o minciună. În acest sens numai, Isus întruchipează întreaga dramă omenească. Este omul-perfect, fiindcă a realizat condiția cea mai absurdă. Nu-i Dumnezeul-om ci omul-Dumnezeu. Și ca el, fiecare dintre noi poate fi răstignit și înșelat într-o anumită măsură*".Tot Camus a făcut o precizare la fel de importantă din perspectiva omului revoltat, pe care e bine să ne-o reamintim mereu: „Neînțelegera *încearcă să fie într-o transpunere contemporană vechea temă a fatalității. Publicul e cel care ne va spune dacă este reușită. Dar după terminarea tragediei ar fi greșit să se considere că această piesă pledează pentru supunere în fața fatalității. Dimpotrivă, este o piesă de revoltă și ar putea chiar cuprinde o morală a sincerității" (Caietul-program)*. Noi persistăm în ideea că a identifica *fatalitatea* cu *Dumnezeu* înseamnă a micșora statura morală a omului revoltat. Nu apreciem condiția omului ca jucărie în mâna destinului.


www.cimec.ro

Este cât se poate de limpede pentru spectatorul avizat că o atare concepție regizorală trebuia să se regăsească (și chiar se regăsește) în orizontul scenografic (semnatar al scenografiei: *Sandu Mafiei*). Un Isus crucificat domină fundalul scenei; copilul Jan va fi crucificat la rându-i, sugerând un tâlc psihanalitic străveziu și anticipând simbolic destinul maturului Jan; Mama va fi ea însăși așezată pe cruce; apoi Martha se va așeza pe cruce, într-un gest ce semnifică finalmente acceptarea destinului. Într-o secvență finală explicită, scena este inundată de cruci, peste care putem presupune că o omenire ce-și pierde tragic axa morală se va așeza într-un ultim gest divinatoriu și autoflagelant. Pe acest *palier* al înțelegerii lui *Camus*, cuvintele regizorului își găsesc o justificare. Altfel spus, coerența mistică a montării are la temelie concepția regizorală, care, discutabilă sau nu, există ca atare și nu poate fi ignorată: *„Cu cât omul caută mai mult să se apropie de Lumină cu atât obstacolele sunt mai mari și astfel poate greși, păcatul este mai mare, iar lupta cu propria sa personalitate devine tot mai crâncenă și nu de puține ori omul nu rezistă. Salvarea, singurul mijloc de a putea răzbate este comunicarea cu Spiritul Sacru. Comunicarea omului cu Dumnezeu se poate realiza numai prin rugăciune. Numai astfel Dumnezeu ni se va revela. Pentru că, așa cum spunea Petre Țuțea, „Dumnezeu nu ți se arată, ți se revelează" Revolta omului, în concepția lui Camus, este dată de natura sa umană, împotriva unui univers ostil pe care nu-l cunoaște, împotriva singurătății. Vinovat sau nevinovat, omul tot suferă. Moartea, paradoxal (ca să nu spun absurd), este finalitatea atât a bunului cât și a răului. Revolta omului sfârșește prin a se transforma în supunere – față de Cuvântul Divin (Logos) și în fața destinului (care este chiar cunoașterea – drumul spre Lumină). Moartea nu trebuie privită ca o pedeapsă ci ca protestul suprem împotriva unei lumi a crimei și a sângelui. Oamenii trebuie să se solidarizeze împotriva acestei lumi a păcatului și să limiteze catastrofa. Omul nu poate elimina pricina răului, care există tocmai pentru a revela binele, calea dreaptă care*


www.cimec.ro

*trebuie urmată. Solidaritatea incumbă comunicarea ce nu poate fi justă decât prin Cuvântul Sacru" (Caietul-program).*

Ştim bine că „Neînţelegerea" se poate juca şi într-un decor auster, fără nici un adjuvant scenic. Se poate juca însă şi în *maniera Mihăilescu*, pe care o legitimează tocmai montarea de faţă – probă vie a vocaţiei creatoare a regizorului. Am spune că, dintr-un impuls irepresibil orientat spre vizualizarea şocantă cu orice preţ, regizorul a aşezat în scenă fel de fel de obiecte-simbol, cu o mai mare sau mai mică forţă de sugestie, într-o dispunere logică şi semnificativă. Remarcăm în sistemul de vizualizare propus de regizor şi de scenograful *Sandu Maftei* fuziunea fericită a componentelor spectaculare: jocul actoricesc (cu inegalităţile inerente), atmosfera tensionată, cadrul scenografic organizat esenţialmente în tonalităţi tragice (crucile, toaca, muzica, eclerajul). Spectacolul are energie emoţională şi asigură impactul afectiv-participativ al sălii. Tablourile sunt caligrafiate expresiv, contând pe bune efecte vizuale, ce reverberează în spaţiile sufleteşti.

În jocul actoricesc sunt de găsit câteva atribute caracterizante: expresivitate, nuanţare, trăire sufletească răvăşitoare, nelinişte, teamă, premoniţie, durere, speranţă, revoltă, suferinţă atroce. În fond, ce poate fi mai trist şi mai inhibant decât absurdul existenţei? *„Nu pot să trăiesc în deşertul ăsta*!" – strigă deznădăjduită Maria şi înţelegem din ţipătul ei disperat că pustiul lăuntric este acela care o macină după moartea bărbatului iubit.

În pofida greutăţilor, incertitudinilor şi semnelor de întrebare ce au planat asupra acestei premiere, se poate observa că lucrurile s-au aşezat în cele din urmă în matca lor firească, trupa vădind încredere în forţele proprii şi devotament artistic. Altfel n-ar fi fost posibilă reuşita interpretativă şi izbânda de ansamblu a spectacolului. Dibuirile sufleteşti ale mamei, interogaţiile ei tulburătoare, clamările dureroase, bănuielile, premoniţiile, disperarea mută, prăbuşirea finală au fost bine interpretate şi sugerate de *Elena Petrican* (Mama), care are câteva momente de


www.cimec.ro

excelentă învolburare vocal-sufletească, un patos reținut și o încrâncenare resemnată ce ne amintesc de tragedia antică. O mască memorabilă ne propune *Constantin Petrican* în rolul bătrânului servitor. Dacă am înțeles bine ambiguitatea voită și studiată a personajului, acesta sugerează, pe de o parte, un *Dumnezeu* antropomorfizat, hieratic și justițiar (are și un bici în mână), pe de alta, o entitate... metafizică rău-prevestitoare (râs insinuant-amenințător), un agent al *Cenzurii transcendente*, veghind, într-o solemnă abstragere, execuția protagonistului precum și celelalte atât de fastuoase crucificări. Condiția de simplu servitor și-a depășit-o categoric și trebuie să admitem că figura sa persistă în memorie. Au contribuții artistice demne de reținut *Marcel Anghel* (Jan) – aici blând-deferent și mătăsos, comprehensiv-afectuos, mânat de destin spre un deznodământ implacabil, de care nu este în fiecare clipă conștient, *Lily Popa-Alexiu* (Martha) – cu reușite incontestabile (secvența nebuniei finale ș.a.), dar și cu două-trei rezolvări interpretative factice și *Dana Tomiță* (Maria), reținută, sobră, eficientă, fără mari vibrații. Excelente costumele și măștile celor doi cerberi, *Simon Salcă-jr.* și *Cătălin Gheorghe*.

S-a spus despre „Neînțelegerea", încă de la avanpremieră, că este cel mai bun spectacol bârlădean din ultimii 20 de ani. Tot ce se poate. Cum în artă comparațiile sunt greu de susținut cu argumente pe care să le admită toată lumea și cum ierarhizările peste timp sunt cel mai adesea irelevante, să spunem deocamdată că am văzut un spectacol important, care vine la timp pe afișul bârlădean, după o perioadă de *giumbușlucuri* scenice fără ambitus estetic.

*1997*


www.cimec.ro

# *„Boeing – Boeing" de Marc Camoletti*

Zgârcit până la avariție cu premierele sale, devenite de la o vreme *rara avis*, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad acuză în plus și servituțile tranziției, care tranziție- nu-i așa? – dă un stres acut: publicul vine greu, dedat la viața sedentară grație televizorului, biletele sunt ieftine, prea ieftine, cheltuielile de producție – mari, regizorii – pretențioși și pragmatici (unde este elanul stahanovist de altădată?), actorii plini de ifose și de mofturi, actrițele – capricioase și imprevizibile etc., etc. Ca și alte câteva scene din afara Capitalei, scena bârlădeană simte perfidia „cercului vicios": încasările modice nu permit montări de mare calibru; lipsa montărilor de referință nu îngăduie încasări la nivelul așteptărilor. Odată cercul închis, cum se poate ieși din menghinea lui cinică? Aflat la Bârlad, ministrul culturii, dl. *Ion Caramitru*, actor reputat până în 1989, deci cunoscător din interior al treburilor teatrale, a decretat sentențios: "*Privatizați-vă*!" Poate că imperativul acesta a sunat mai suav decât bănuim în gura artistului-ministru, poate că exagerăm în tălmăcirea unor conotații altminteri transparente și blând-paternaliste. Cert este că îndemnul, ferm sau mătăsos, insinuant sau ritos, pare menit să dea frisoane tuturor managerilor teatrali din România, cu reverberațiile de rigoare până la coafeze și garderobiere. Frumos spus, adânc rostit, demn de cota teatrală ridicată a domnului ministru, dar... brusc se nasc interogații fără răspuns: *„Cine să cumpere teatrul? Odată cumpărat, vor pica din cer cu hârzobul actori, regizori, pictori-scenografi?"* Replica „de un patetism neo-shakespearian a domnului Caramitru răsună în pustiu. Dacă mâine, teatrul bârlădean ar pierde alocațiile bugetare, e probabil că s-ar dizolva în maximum trei luni (ca să nu spunem *instantaneu*, căci ar fi păcat să rostim tocmai noi aserțiuni catastrofice!). În democrația românească atât de originală și de păguboasă (până acum), *contextul ne omoară*! În *contextul actual*, teatrul nostru, al tuturor, singura


www.cimec.ro

instituție profesionistă de spectacole din județul Vaslui (și din viitorul județ Tutova) are a se lupta, aidoma *Cavalerului Tristei Figuri*, cu morile de vânt ale trecerii impetuoase de la socialism la capitalism. Oropsit de dictatură, teatrul bârlădean se vede marginalizat și în democrație – ceea ce este, să recunoaștem, o mare nedreptate, o nedreptate srigătoare la cer.

Pe acest fond, al unei drame... existențialiste, salvatorul nu poate fi decât infatigabilul, infailibilul, omniscientul, omnipotentul, superman-ul directorilor de scenă din România – *Bogdan Ulmu*. Cel mai recent gest creator al său este mai mult decât genial, este supergenial, fiindcă mega-starul aflător (încă!) pe malurile Bahluiului (pentru puțină vreme, fiindcă Brodway-ul îl așteaptă!) a montat la Bârlad o comedie destul de... senzațională, intitulată aerian-visător și tautologic „Boeing – Boeing", semnată de *Marc Camoletti* (cine n-a auzit de *Marc Camoletti*!?), tradusă de *Traian Zecheru* (cine n-a auzit de *Traian Zecheru*!?) și adaptată de *Bogdan Ulmu* (vezi mai sus). Suntem în anul teatral 1997, adică 7505 de la facerea lumii (N.B. Dacă *Bogdan Ulmu* nu exista trebuia musai inventat!). Cuprinși de extaz citim în *Caietul-program* câteva rânduri bine simțite, semnate de *Marcel Achard* (cine n-a auzit de Marcel Achard!?): „El (autorul, n.n., T.P.) ironizează lumea în care trăim, dar îi descoperă și poezia. El acuză și dezvăluie disproporția dintre gravitatea evenimentelor și superficialitatea personajelor. Și fără să aibă aerul că îndreaptă cât de cât ceva, ne propune o meditație asupra vieții, mai profundă decât s-ar părea la prima vedere. El ne face să râdem, el vrea mai presus de orice să ne facă să râdem. Dar dincolo de culorile vesele, autorul lui „*Boeing – Boeing*" ne lasă să întrevedem câteva pete sumbre. Sub nebunia intrigii, câte „adevăruri crude!" Combate bine stimabilul. Poți să-l contrazici? Nicidecum! După cum nu-l putem contrazice nici pe impetuosul Bogdan Ulmu, care ne lămurește doctoral în eseul său destul de... abisal publicat vis-a-vis de exegeza achard-iană și intitulat nici mai mult, nici mai puțin „Viața în aer": *„Nu pun prima oară o comedie.*


www.cimec.ro

*Nici o comedie neo-bulevardieră. După un bulevard clasic (Feydeau) şi unul... socialist (Valentin Munteanu), iată că pun acum, tot la Bârlad, o piesă contemporan-occidentală de M. Camoletti – un notoriu meşteşugar al qui-pro-quo-ului. Piesa e un excelent pretext pentru destindere, într-o epocă de tranziţie stresantă. Râdeţi, deci, de* Bernard *(un Don Juan ratat), de* Robert *(un Don Juan de perspectivă), de Berta (menajera isterizată) şi de cele trei stewardese puse în dificultate de autor, de mine şi de riscul vieţii în aer liber. Voi, fideli spectatori, aveţi grijă să nu rămâneţi suspendaţi printre nori! Finalul spectacolului nostru vrea să vă readucă pe pământ: unde, oricât de austeră pare viaţa, e mai sigură... "* Ce ar mai fi de spus când toate ideile au fost rostite deja de doi monştri (fie şi sacri) ai teatrologiei contemporane? Cronicarul are a-şi face datoria până la capăt, *pe* ori *sub* scut. Să spunem, deci, că spectacolul *ulmian* există, el nu este o ficţiune dătătoare de vertijuri meta-fizice. Şi dacă există, poate fi *ipso facto* evaluat, sau, cum zice memorabil un clasic hâtru nevoie mare, *drămăluit*. Acolo, în textul naratorului clasic,era vorba de pupăză (cine umblă cu cioara vopsită se cheamă că tot pupăză are în traistă, fiindcă *Dumnezeu* dă, dar nu bagă şi-n traistă!), iar aici întâlnim *trei pupeze*, trei stewardese plutind prin aerul *ulmian* şi amante insaţiabile tot aici, pe pământ.

Sigur că Bernard (*Gruia Novac-junior*) le planifică riguros, după orarul curselor aeriene, spre a nu se întâlni toate trei în casa pofticiosului „cocoşel", consiliat şi sprijinit la nevoie de sfetnicul său de taină, amantul contaminat Robert (*Marcel Anghel*). Sigur că ireparabilul se produce, în virtutea logicii implacabile a întâmplării, pe care poporul nostru a sinteti- zat-o strălucit în maxima „De ce ţi-e frică de aia nu scapi!", dar există un zeu protector al amorezilor fără frontiere, al Don Juan-ilor fără limite, care le aranjează pe toate. Şi de aici până la happy-end n-a mai fost decât un pas. Ca şi de la sublim la ridicol (Napoleon dixit!). Dacă facem abstracţie (momentan) de stresata femeie în casă Berta (*Eudoxia Volbea*),


www.cimec.ro

rămân cele trei grații, mereu disponibile, mereu pofticioase, mereu revendicative și achizitive (achiziția de bărbați este la modă), Jacqueline (*Dana Tomiță*), Helga (*Geta Cacevschi*) și Janet (*Codruța Pușcașu*). Rostul lor nu este să fie toate o apă și-un pământ și chiar nu sunt: fiecare cu talentul propriu (despre anti-talent noi nu vorbim și nici nu scriem!), cu disponibilități personale de expresie verbală, gestual-atitudinală și afectivă (sufletul nu se mai poartă, fetelor!), mișcându-se cu aplomb pe scenă, care unduindu-și șoldurile, care răcnind în inimitabilul stil... prusac, care graseind americănește – ceea ce ne-a amuzat peste poate.

Tot spectacolul este de fapt nespus de comic, în toate sensurile, și voluntar și involuntar. Râzi ca prostul (scuzați vorba... proastă!) și te convingi odată mai mult că regizorul *Bogdan Ulmu* are vocația râsului (pentru sine și pentru alții) și că nu întâmplător este contemporanul nostru. A face lumea să râdă nu este o însușire oarecare, de toată ziua, ci nici mai mult nici mai puțin decât rațiunea de a fi a regizorului, care, încheind pactul cu Satana (cu Teatrul), a găsit de cuviință să izbucnească într-un homeric hohot de râs. Ciudat, nu?!

*1997*

## *„Miss România" de Sică Alexandrescu, după Alfred Hannequin*

O comedie sprințară, comestibilă, pentru toate vârstele, luminoasă ca o zi de concediu estival, "Miss România" de Sică Alexandrescu, mai exact o „adaptare" liberă a reputatului regizor după obscurul dramaturg Alfred Hannequin, a stat la baza spectacolului inaugural al teatrului bârlădean în stagiunea 1997-1998. Dacă amnezia nu ne joacă feste, ne amintim bine că montarea actuală figura la un moment dat în programul ferm al stagiunii


www.cimec.ro

precedente, constatare ce ar putea trece în ochii unora drept o maliție ieftină dacă n-ar fi și adevărată. Ar fi însă o eroare impardonabilă din partea noastră să numărăm mereu, cu obstinație, premierele scenei bârlădene și să le raportăm, pedant, la limitele impuse ale fiecărei stagiuni. Exercițiul acesta aritmetic nu este lipsit de riscuri: ne amintim, din proprie experiență, că tentative anterioare de evidențiere riguroasă a realizărilor fiecărei stagiuni s-au soldat cu unele mici crispări orgolioase din partea gazdelor. Arborând adevărul axiomatic că și soarele are pete, să notăm un detaliu de istorie a teatrului: spectacolul cu „Miss România" s-a jucat pentru prima dată în anul 1937 de către compania „Grigore Vasiliu-Birlic", de unde probabil și sintagma ce s-a impus printre oamenii de teatru, cum că am avea de-a face cu o „comedie birliciană" Într-adevăr, factura piesei ne amintește întrucâtva de verva spumoasă a foarte popularului actor, de însuflețirea sa extraordinară, ce friza câteodată delirul, iar altădată grotescul. Un lucru ni se pare de asemenea semnificativ: deschizând stagiunea cu asemenea înscenare, instituția bârlădeană a ținut să descrețească frunțile spectatorilor săi fideli, care în viața de toate zilele sunt fatalmente încruntați, mohorâți de spectrul șomajului, de scumpete, de nesiguranță și alte pericole potențiale ce pândesc biata noastră existență diurnă și nocturnă. Să reținem, în context, un detaliu elocvent: având scena indisponibilă (în renovare), spectacolul respectiv, cotat oficial ca o *avanpremieră* (cu public, un public receptiv și sobru), s-a jucat în incinta Casei de cultură a sindicatelor, într-o ambianță ce ni s-a părut propice actului teatral, senină și sărbătorească. Regia poartă semnătura unui veteran al Teatrului „Victor Ion Popa", secretarul literar de o viață... și ceva, *Vasile Mălinescu*, devenit demult director de scenă prin forța ineluctabilă a circumstanțelor, fiindcă în vremuri nestatornice (vorba cronicarului, când omul e sub vremi și nu invers), în criza prelungită de regizori pe care o cunoaște scena locală, face teatru cine poate. Iar Vasile Mălinescu poate, fiindcă a dobândit experiență prin


www.cimec.ro

decenii, este maleabil, adaptându-se clipei, ca trestia (gânditoare, Blaise Pascal!), găsește întotdeauna punțile de comunicare cu actorii, are disponibilități artistice și timp berechet în față. Forțând un paradox, am putea spune că prietenul nostru, regizorul, este un artist de viitor, care-și poate încerca puterile și cu lucruri mai grele. Să admitem, sincer, că predilecția pentru comedia lesne digerabilă poate fi satisfăcută și contrapunctic, în alternanțe benefice pentru teatru: un spectacol mai ușurel, deconectant și cu priză la public, asociat cu altul în registru grav și cu o greutate specifică mai mare.

Ar mai fi de spus că armonizarea regizor-scenograf (semnatarul scenografiei este *Sandu Mafiei*) s-a înfăptuit fără stridențe și fără dificultăți. Am simțit acest lucru privind decorul de o luminozitate... meridională, frizând kitsch-ul, pe ici, pe colo, prin părțile esențiale, sugestiv neîndoielnic, aplicat și funcțional, contând pe „suprafețe" și mai puțin pe „adâncimi" De fapt, dacă ne gândim bine, nici nu prea poate fi vorba de „adâncimi" întrucât povestea cusută subtil...cu ață albă nu dă vertijuri, este agreabilă, savuroasă și provoacă râsul lesne, ceea ce este suficient pentru o „comedie fără pretenții" Altfel spus, obstinația marelui industriaș de la Fălticeni, Matache Gherasim, de a-și mărita fata, pe zglobia Nutzi, cu stângaciul, greoiul, ternul asociat Gogu Năvârlie, se vede încununată de succes, după câteva peripeții cu suspens, foarte nostime și întrucâtva previzibile, fiindcă este de bon-ton, nu-i așa, ca un aranjament matrimonial să se vadă confruntat și cu niscaiva obstacole. Altfel, cădem în monotonie și declanșăm... somnolența publicului.

În planul interpretării actoricești ar fi de semnalat – dincolo de crispările inerente unei avanpremiere – prestația de bun augur a lui *Constantin Petrican* (Matache Gherasim), *Virgil Leahu* (Gogu Năvârlie), *Gruia Novac-jr.* (nuanțare, expresivitate, finețe), precum și contribuțiile relevabile ale celorlalți interpreți: *Eudoxia Volbea* (Ortansa), *Codruța Puşcaşu* (Nutzi), *Geta Cacevschi* (Agatha Vasiliu), *Sorin Gheorghe* (Roșoiu), *Dana Tomiță* (Coca), *Otilia*


www.cimec.ro

*Huzum* (Zoica), *Ruxandra Petru* (Fira), *Vasile Preda* (Birjarul). Speranța firească este aceea că spectacolul „se va mai așeza", artisticește vorbind, și va suscita interesul sporit al publicului. Optimiști din fire, considerăm că „Miss România" vine la timp pe afișul bârlădean, ca să ne bucure ochiul și să ne veselească sufletul. Fără angoase, fără dureri de cap.

*1997*

## *„O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale*

Evenimentul teatral al stagiunii bârlădene 1997-1998 poate fi socotit spectacolul cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, în regia lui *Bogdan Ulmu* și scenografia lui *Sandu Maftei*. Asertiunea nu este deloc gratuită, susținându-se cu argumente aflate la îndemână, unele de ordinul evidenței, altele din câmpul axiologic. Este o surpriză, bunăoară, să constatăm – consultând fișele noastre de istorie teatrală – că binecunoscuta comedie caragialiană nu s-a montat niciodată la Bârlad în 43 de ani de existență a instituției. Genialul comediograf a fost jucat cu *O scrisoare pierdută* în stagiunea 1958-1959 (O, tempora!) și cu D'ale carnavalului în stagiunea 1978-1979. Un hâtru observa malițios că, la Bârlad, *I. L. Caragiale* este montat din 20 în 20 de ani – ceea ce este perfect adevărat dacă privim calendarul premierelor menționate mai sus. Împrejurarea are de ce să ne pună pe gânduri. Admițând că ritmul acesta mai mult decât lent va fi păstrat, înseamnă *ipso facto* că abia în secolul prim al mileniului trei s-ar putea înfăptui în orașul rulmenților *Integrala Caragiale* (realizată deja, într-un interval temporal mult mai scurt, la Craiova).

Opțiunea repertorială a regizorului *Bogdan Ulmu* trebuie, așadar, salutată cu toată căldura, fiindcă aparține *orizontului axiologic* și se alătură firesc și benefic altor înscenări bârlădene


www.cimec.ro

importante din ultimii 7-8 ani. Aș enumera doar *Rinocerii* de Eugen Ionescu (regia *Bogdan Ulmu*) și *Neînțelegerea* de Albert Camus (regia *Dorin Mihăilescu*).

Directorul de scenă – cunoscut și ca un caragialeolog infatigabil și fecund, un spirit sagace și scormonitor, un intelectual mobil asociativ / disociativ, capabil să îmbine într-o structură complexă datele regizorului cu acelea ale literatului, eseistului, umoristului într-o simbioză ce exclude dizarmoniile și discrepanțele – a abordat textul caragialian dintr-un unghi novator, evitând cu grijă extremele, care au – se știe bine – o forță tiranică: pe de o parte, înscenarea obedient-tradiționalistă (piesa: text sacru, inalienabil etc.), pe de alta, montarea ostentativ și țipător modernă, personalistă, egocentrică (textul ca... pretext). *Bogdan Ulmu* a optat pentru judicioasa și echilibrata cale de mijloc, îmbinând *tradiția* cu inovația, admițând ritos-sceptic adevărul imposibil de clintit: *cel mai greu în România este să montezi un Caragiale.* Paradox strălucit ce nu suportă contrazicere. Mediana justă în cazul de față a implicat eludarea dibace a capcanelor... extremiste. Regizorul a valorificat eficace atât lecția marelui *Sică Alexandrescu* precum și pe aceea a marelui *Liviu Ciulei*, sugerând, implicit și explicit, propria partitură regizorală (*ulmiană* sau *ulmistică*, despre *ulmologie* urmând a se vorbi, probabil, ceva mai târziu). Așadar, novatorul *Bogdan Ulmu* aduce în ecuația spectacolului bârlădean câteva elemente creatoare peste care nu se poate trece. Vom reliefa patru' dintre acestea, pe care le considerăm probante pentru demonstrația estetică. A fost evident pentru toată lumea (avizată) că rostul, ponderea și contribuția scenică și artistică ale lui Spiridon au fost amplificate cu bună știință de regizor, iar actorul (*Constantin Băcică*, debut) a găsit resursele necesare pentru a răspunde comenzii regizorale. Pricăjitul, oropsitul și insignifiantul Spiridon din vechile montări, pe care toți îl agresează verbal și, prin tradiție, primește mereu scatoalce de la jupân, are în spectacolul bârlădean o partitură interpretativă, gestual-atitudinală substanțial modificată.


www.cimec.ro

El comite ceea ce în limbaj juridic modern se cheamă *hărțuire sexuală,* pipăind-o agresiv și pofticios pe Zița, căreia – nu-i greu să ne închipuim – i-a pus gând rău (sau bun, depinde de perspectivă). Este ușor de presupus că odată consumată explozia erotică preliminară și conjugală cu un Rică Venturiano romanțios și declamativ, Zița va ajunge în brațele insistentului băiat de pricopseală și bun la toate în casa lui Titircă. A doua noutate vizează pe Chiriac însuși (*Marcel Anghel*). Actorul glisează convingător, în ordine artistică, între doi poli: înnegurat de gânduri sinucigașe în prima parte, făcând chiar proba unui ștreang improvizat (glumă cam sinistră) și autoritar, dominator în partea a doua, când ordonă pur și simplu stăpânului, clamând înalt, să-și facă rondul. Este o propunere actoricească interesantă și cu pondere în spectacol, integrată judicios, după opinia noastră, sistemului de relații ce definesc și leagă personajele comediei. Regula presupune să știm clar cine pe cine domină și cine se supune definitiv ori numai conjunctural. În al treilea rând, s-ar cuveni să spunem că *Bogdan Ulmu* este până acum singurul regizor român care a avut curajul (în premieră mondială, după propria-i mărturisire) să integreze jocului scenic efectiv pe Ghiță Țârcădău. Toți teatrologii noștri importanți, în frunte cu maestrul *Valentin Silvestru*, l-au plasat pe Țârcădău în categoria insolită și inevitabilă a *personajelor care nu apar*. Fostul soț al Ziței, „mitocanul", confiscat definitiv de plăcerile bahice, este interpretat în tușe expresive, cu o bună intuiție scenică, de *Gruia Novac-jr.*, care conturează inspirat aci fandările cocoșești împiedicate ale păgubosului personaj, aci abulia insinuată prin aburii alcoolului.

În finalul spectacolului (a patra noutate pregnantă), întristatului Țârcădău, aflat în prim-planul scenei, evident, cu sticla în mână, i se alătură jupân Dumitrache (*Virgil Leahu*). Ei sunt Peste câtva timp, probabil, vor fi trei, cu Rică Venturiano, pe care – într-o ipoteză perfect plauzibilă îl va disloca impetuosul amorez în devenire Spiridon. Titircă Inimă-Rea a fost configurat scenic de


www.cimec.ro

*Virgil Leahu*, actorul având aici o prestație demnă de atenție (minus pierderile de altitudine), sugerând cu profesionalitate *ambițul de familist* al cherestegiului, vigilența sa fals-autoritară, poza marțială (vidată de substanță) a căpitanului de gardă civică, rictusul bănuielnic de o clipă, iluminarea senilă. Este cert o bună schiță de portret. Pitoresc și nuanțat, *Constantin Petrican* (Nae Ipingescu) transmite excelent prețiozitatea tâmpă la lectura ziarului, este vivace, credibil, agitat cu folos și doar uneori înregistrează căderi de tensiune artistică. Colțuros, dinamic și tăios este *Sorin Ghiorghe* (Rică Venturiano), nițel factice în câteva momente, dar cu o bună intuiție a rolului. *Lily Popa Alexiu* (Veta) pendulează interpretativ adecvat între consoarta abulică, somnolentă, copleșită de migrene, dedată sedentarismului molatic și felin și femeia aprigă ce-și susține patetic amantul, remontându-l atunci când acesta cade psihic. O Vidră ambițioasă *in nuce*. *Doina Mantale* (Zița) a portretizat scenic femeia aprigă-isterică, o mahalagioaică vitală, lipsită de inflexiuni sentimentale, care-și cunoaște interesul și negreșit acceptă conjunctural legătura cu Rică Venturiano pentru că e de bon-ton. Este de presupus că nu va refuza, în viitor, nici asiduitățile lascivului Spiridon. Această echipă actoricească a găsit cheia mișcării și existenței (fie ea și furtunoase) în spațiul scenografic gândit și realizat de *Sandu Maftei*. Contemplăm o structură etajată, ca o secțiune transversală în casele jupânului, ceea ce facilitează simultaneități temporale hazoase: sus, Veta, dormitând, visătoare, absentă și vag obosită, iar la același nivel, pe „tronsonul" vecin, Chiriac, mereu de veghe, mereu cu ochii în patru, putând trece lesne peste spațiul gol ce-i desparte doar prin simpla culcare a unei scânduri late; dedesubt – acareturi și spațiul de manevră pentru căpitan, pentru sergent și pentru ceilalți. Scheletul caselor în renovare nu blochează ci stimulează privirea și curiozitatea spectatorului. Acest câmp scenografic este funcțional, permite mișcarea pe verticală și pe orizontală și înlesnește deopotrivă expediția nocturnă în căutarea *bagabontului*. (Iar acesta va fi trădat


www.cimec.ro

cu cinism, pe față, de maleficul Spiridon). Focurile de armă au o bună rezonanță în acest spațiu al dezagregării morale.

Se pot reține secvențe de efect precum scena în care cherestegiul și ipistatul înfig steguleţe în podea, simulând ridicol tactici cazone în fixarea unui câmp de luptă, ori aceea în care fiorosul Chiriac intră în scenă cu un cuțit și ciopleşte nervos un lemn – gest rău-prevestitor.

Demult sedus de gaguri, *Bogdan Ulmu* nu a ezitat să recurgă la câteva și în acest spectacol, iar publicul le socoteşte savuroase și le gustă ca atare.

Montarea cu *O noapte furtunoasă* reconfirmă vocația scenei bârlădene de a renaşte după câteva bagatele nostime și poate necesare și atestă profesionalismul riguros și bine temperat al regizorului.

*1998*

## *„Acul cumetrei Gurton" de William Stevenson*

Ultima premieră bârlădeană a stagiunii 1997-1998 a fost reprezentată la 7 iunie 1998, fiind vorba de *„Acul cumetrei Gurton"*, o farsă medievală atribuită de specialiști lui William Stevenson. Un eminent traducător al operei lui Shakespeare, Leon Levițchi, considerat pe bună dreptate un shakespearolog de referință în spațiul cultural românesc (tălmăcitor și al lui Stevenson), precizează în *„Istoria literaturii engleze & americane"* (citată în *Caietul-program*): „Paternitatea *farsei Acul cumetrei Gurton* nu a fost încă stabilită, deși i se atribuie de obicei lui W. Stevenson, membru al consiliului științific de la Cambridge între 1551-1554, când se crede că a fost scrisă" Același *Caiet-program* nuanțează informațiile de istorie a dramaturgiei engleze: „Apărută în 1556, este considerată de unii ca lucrarea unui autor anonim, iar de alții atribuită lui William


www.cimec.ro

Stevenson sau lui John Still, ambii foşti elevi ai colegiilor, ulterior deveniți „magiştri în arte ai Universității" (titlu care ar echivala cu cel modern de „doctori în litere şi filosofie"). În ediția tipărită a textului, numele autorului este reprezentat numai de inițiala „*S*" Prima reprezentație a farsei a avut loc la Cambridge în 1566 (Shakespeare avea pe atunci doi ani).

Am recurs la aceste detalii docte pentru a demonstra perfecta şi sublima lor inutilitate din perspectiva epocii noastre. Nu încape îndoială că William Stevenson (sau oricare altul dintre prezumtivii autori ai farsei) premerg teatrul shakesperian în dimensiunea lui comică şi ne edifică – încă o dată – asupra continuității estetice şi mai ales asupra organicității teatrului englez. Pierderea unui ac - detaliu benign şi rizibil dacă-l privim cu ochii unui cetățean al secolului al XX-lea – putea avea alt înțeles într-un sat englezesc din secolul al XVI-lea. Incidentul inițial îşi pierde treptat semnificația, declanşând, în schimb, o sarabandă de situații hazlii, patimi, încăierări, farse care mai de care mai suculente şi mai neaşteptate – spre hazul şi satisfacția spectatorului senin. Se cuvine să dăm încă o dată dreptate lui Leon Levițchi. Îți trebuie o mână de maestru pentru a scrie o piesă comică în cinci acte pornind de la pierderea, fie şi intempestivă, a unui banal ac de cusut. Şi pe deasupra acțiunea să fie şi dinamică, antrenantă, fluentă şi captivantă.

Regizorul *Dorin Mihăilescu* a mizat – perfect vizibil – pe comicul de situație, exploatând cu inteligență resursele farsei populare şi punând în ecuație soluțiile *commediei dell'arte*, reabilitând carnavalescul spectacular, clovneria, gagul, poanta în cheie contemporană, adâncind ideea străzii ca scenă şi, implicit, a lumii ca teatru. Satul în cauză are valoare categorială pentru evul mediu englez. Este aici – după mărturisirea regizorului – „o lume întoarsă pe dos", în oglinzile căreia directorul de scenă caută obstinat (în consonanță cu exegeza la temă) sensuri şi revelații, năzuind spre o *decodare artistică* ce împinge – după opinia noastră


www.cimec.ro

– lucrurile foarte departe. Altfel spus, regizorul admite că zglobia farsă cu paternitate incertă dezvăluie nici mai mult, nici mai puțin decât meschinăria relațiilor inter-umane într-o societate în care nu există comunicare reală, civilizată; este vizată, deopotrivă, viața dominată de impulsuri instinctuale, caracteristică prostiei omenești, o existență derizorie, absurdă, cu inși anxioși, angoasați, reacționând animalic; în fine, autorul oferă imaginea unei lumi apăsate de convenienţe în care devine evidentă discrepanța dintre *esență* și *aparență* (una din dimensiunile fundamentale ale teatrului genialului *I.L.Caragiale*, contemporanul nostru), o lume ce disimulează necontenit, făcând posibil ca nebunul să-și etaleze „normalitatea" („el este singurul lucid, singurul care privește și înțelege viața așa cum este!" – glosează ritos directorul de scenă). Putem admite, la rigoare, aserțiunile regizorale sintetizate mai sus, interesante și seducătoare ca premise teoretice și convertite într-o concluzie cu valențe aforistice: „Este o lume întoarsă pe dos, o lume a carnavalescului în care valorile sunt anulate, iar ierarhiile ordinii sociale obișnuite sunt inversate" Interpretarea aparține neîndoielnic spiritului modern. Or, este puțin probabil ca Stevenson (ori alt contemporan al său) să fi văzut în nebunaticele zbenguieli, glume, pozne, scălămbăieli, giumbușlucuri etc. expresii sublimate ale angoasei, alienării, fiorului existențialist. Discuția rămâne deschisă...

*Dorin Mihăilescu* și-a respectat intențiile programatice (sugerate mai sus) și a realizat, prin aportul semnificativ al trupei bârlădene, un spectacol agreabil, dinamic, în care interpreții se mișcă mult, se rostogolesc în cupluri mixte, se îmbrățișează, se resping, se zbenguiesc, gesticulează expresiv sau doar pitoresc, fac mai tot din ceea ce ni s-a transmis, peste secole, ca estetică inconfundabilă a *commediei dell'arte*. Nu lipsesc gagurile sau tentativele de gag, poantele șugubețe și repede uitate, „contemporaneizările" glumețe: informația cu tentă jurnalistică despre lansarea bancnotei de 100.000, sau dotarea agricultorilor cu


www.cimec.ro

M.I.G.-uri. Impresia noastră este că și soluțiile scenografice (promovate profesionist de *Sandu Maftei*) au facilitat un joc vioi, în registru comic, înlesnind intrările și ieșirile repezi ale actorilor precum și desfășurarea lor dezinvoltă, necomplexată.

Dacă au fost și crispări, și unele imprecizii, și una-două *bâlbe*, acestea ar putea fi puse – comprehensiv - pe seama căldurii ori brizei de vacanță ce părea că adie peste capetele tuturor. Riguros vorbind, actorii bârlădeni au nevoie de mai multă disciplină artistică; așteptăm de la ei efortul continuu de integrare armonioasă în sistemul conceptual-artistic al fiecărui spectacol, asumarea perfectă a fiecărei partituri (*verbale, non-verbale, gestual-atitudinale*), implicarea afectivă și intelectuală, pentru a contracara impresia – născută câteodată – de *joc exterior*. Trebuie realizată diversitatea în unitate, după cum și unitatea se cade să se exprime în diversitate. Coagularea componentelor esențiale, *regie, scenografie, interpretare*, la cotele adevăratei virtuozități, aptă să declanșeze entuziasmul publicului și superlativele cronicarilor, rămâne încă un deziderat.

Ar fi nedrept să evidențiem o interpretare individuală, decupând-o din context, în condițiile unei montări ce a mizat pe *jocul colectiv*. Iar acest joc s-a organizat în conformitate cu pretențiile regizorale și în buna tradiție a profesionalității trupei bârlădene. Au evoluat: (în ordinea indicată în *Caietul-program*) *Dana Tomiță* (Cumătra Gurton), *Geta Cacevschi* (Doamna Chat), *Ruxandra Petru* (Tib), *Marcel Anghel* (Diccon), *Sorin Ghiorghe* (Hodge), *Gruia Novac-jr.* (Doctorul Rat), *Simon Salcă-jr.* (Cack), *Constantin Petrican* (Domnul Bayle).

Nu ne îndoim că montarea cu *Acul cumetrei Gurton* va fi reluată în toamna acestui an, pentru o deplină cristalizare scenică, spre satisfacția publicului spectator. Dealtfel, în treacăt fie spus, *Caietul-program* vădește, pentru cei ce-l fac, un simț de orientare și de anticipație remarcabil, înscriind clar, pe prima pagină, *Stagiunea 1998-1999*. Aș întreba candid: lansat acum, *la potou*, spectacolul de


www.cimec.ro

față de care stagiune va fi revendicat: 1997-1998 sau 1998-1999? Mister impenetrabil și... limpede ca lumina zilei. De amândouă!...

*1998*

## *„Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Muşatescu*

Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad a deschis stagiunea 1998-1999 abia la 29 noiembrie (avanpremiera nu este momentul oficial de referință), întârziere motivată de unele probleme la mecanica de scenă, soluționate în cele din urmă, evident, în ritmul românesc binecunoscut. Premiera adusă în fața spectatorilor a fost edificată pornindu-se de la o piesă românească, *Visul unei nopți de iarnă* de *Tudor Muşatescu,* gest artistic ce răscumpără, oarecum, debutul tardiv al stagiunii. Vrem să spunem că – fiind în România – promovarea piesei românești nu este doar firească ci și obligatorie. Din rațiuni ușor de înțeles. Vă puteți imagina deschiderea stagiunii unui teatru londonez cu o piesă românească?!

Mai este actual popularul dramaturg *Tudor Muşatescu*, afirmat încă din perioada interbelică? Se admite îndeobște că doar *geniile sunt eternii noştri contemporani*, iar autorii așezați de timp și de istoria literaturii în al doilea plan estetic au, în posteritate, un destin ingrat. *Muşatescu* este, desigur, excepția care confirmă regula. Spiritualul autor, recunoscut pentru verva, umorul, sprinteneala și scânteierile replicii sale, este gustat și astăzi și – fapt poate surprinzător – este „prizat" inclusiv de spectatorii tineri și foarte tineri, de adolescenții imberbi veniți acum în număr important în sala teatrului. Din perspectiva sociologiei teatrale, acest detaliu are de ce să ne bucure: copiii de astăzi sunt spectatorii


www.cimec.ro

mileniului al treilea și gustul lor se poate rafina odată cu trecerea anilor. Ei sunt virtualii spectatori ai secolului ce vine și vor accepta mai ușor – contând pe un plus de receptivitate – toate inovațiile estetice ale viitorului.

Regizorul artistic *Vasile Mălinescu* ne-a reamintit în *Caietul-program* câteva repere istorico-teatrale, strict necesare pentru spectatorul mai puțin dispus să-și piardă vremea cercetând istoria teatrului. *Tudor Muşatescu* a fost reprezentat pe scena bârlădeană cu 33 de ani în urmă, chiar cu *Visul unei nopți de iarnă* (ne aflăm, așadar, în fața celei de-a doua versiuni scenice), jucându-i-se, deopotrivă, *Titanic-vals,...escu* și *Sosesc deseară.* Iată, așadar, un autor care n-a fost neglijat, în pofida intervalelor mari de timp în care a reapărut pe afiș. Premiera absolută cu *Visul unei nopți de iarnă* a avut loc în 1937, la Teatrul Comedia din București, în regia lui *Sică Alexandrescu,* avându-i ca protagoniști pe *George Vraca* și *Nelly Sterian.* Au trecut de atunci 61 de ani. O, tempora!...

„Povestea Mariei Panait (Doruleț) și a tomnatecului Alexandru Manea – scrie regizorul *Vasile Mălinescu* – cu tot farmecul aparent desuet pe care-l conține, cu toată poezia naivă a unei nopți de iarnă cu fulgi de nea și clinchete de clopoței, ne emoționează și azi deoarece ne aduce în suflete copilăria și adolescența, dublate de nostalgia visului de fericire pe care și-l făurește fiecare în felul său. Dezbătând scenic tema evadării din monotonia vieții zilnice a omului simplu și cinstit spre dragoste și lumină, spre fericirea mult visată, am condus conflictul și acțiunea scenică spre eliberarea sufletească a eroilor, solicitând actorilor o interpretare sinceră, convingătoare și expresivă, un dialog clar, nuanțat, care să alterneze de la vivace și nervos spre liniște și calm, de la liric și dramatic la poezie și vis"

Atari premise artistice, plus disponibilitățile afectiv-receptive ale spectatorilor bârlădeni au determinat indiscutabil un succes scenic. Totul depinde, în cristalizarea unei convingeri, de unghiul de percepție și de *adecvarea la obiect.* Despre spectacolul


www.cimec.ro

bârlădean se poate scrie într-un fel sau altul. Fiecare evaluare poate fi legitimată şi argumentată estetic. Să spunem, aşadar, cu o comprehensiune simpatetică: am văzut un spectacol agreabil, deconectant, un produs scenic uşor de acceptat date fiind coordonatele semnificative în care s-a înălţat, validat prin aplauze, vibraţie sufletească, simpatie, adeziune. Factura lui este una *tradiţionalistă*, dacă nu cumva termenul este demonetizat prin excesivă folosire. În acest *orizont prestabilit* se mişcă actori talentaţi şi stimaţi, care n-au devenit încă obiect al unei adoraţii oarbe, interpreţi îndrăgiţi a căror prestaţie profesionistă place fără obiecţii, partitura lor fiind potenţată, în cazul de faţă, de un text generos, cald, dulce-omenesc, de un umor suculent, câteodată, alteori înfiorat liric.

Acelaşi produs scenic poate fi privit însă şi cu *ochi răi*: spectacol edulcorat, departe de spiritul muşcător contemporan, plutind în spaţiile cețoase ale nostalgiei fără frontiere, sirop de trandafiri cu parfum caduc, joc de siluete graţioase ori blând-respingătoare ieşite din timp, într-un cadru scenografic expozitiv (expune dar nu adânceşte) şi previzibil.

Am făcut această lapidară demonstraţie: o dublă asumare estetică (discutabilă, desigur) pentru a proba o idee simplă: pornind din avanposturile aceluiaşi spectacol, putem ajunge la concluzii diferite.

Aportul actoricesc nu este deloc neglijabil. În ordinea distribuţiei – *Marcel Anghel* (scriitorul Alexandru Manea): închegat, riguros, cu replică *plină* în cea mai mare parte a timpului; câteodată exterior şi factice; promovează convingător imaginea bărbatului matur, ocrotitor-paternalist, bonom şi generos; intuiţii juste şi rezolvări menţionabile. *Constantin Petrican* (Gogu Panait): un tată pitoresc, apt să-şi susţină partitura de *filosof particular* (sic!), partener direct, sincer, plasând cu precizie replica-poantă, izbutind a contura un băutor redutabil, cu vagi accese de autoritate, topite repede când evenimentele se aşază în matca lor firească.


www.cimec.ro

Excelentă *Lily Popa Alexiu* (Elvira) în rolul femeii de lume, frivole, sarcastice, colțoase, dominatoare, metresă de lux, cu legitime accente de *demnitate în cinism*. *Petronela Ene-Dimofte* (Maria Panait; Doruleț) joacă *în două ape*: cu detașare, căzând în fals și cu implicare sufletească, probând autenticitatea. Vrem să fim bine înțeleși: interpreta are un culoar îngust de mișcare psihologică, din care nu trebuie să iasă pentru că așa este eroina; când iese, cade în artificios; când revine, lucrurile reintră în normalul psihic al personajului. *Florin Predună* este conform rolului servitorului Manole, șarjând în scena bătăii; oricum, place și convinge. *Ruxandra Petru* (Natalia Panait) apare destul de neguroasă în rolul unei mame ușor îngrijorate, preocupată mai ales să stăvilească avânturile bahice ale bărbatului. *Cristi Costin* (Milică Dumitrescu) exagerează gestual-atitudinal-vocal, mișcându-se după logica personajelor mecanomorfe urmuziene. Sugerează bine un tip fără scrupule *Sorin Ghiorghe* (Bebe Cristian) și „femeia fatală" – Doinița Mantale (Fanta).

Decorurile sunt semnate de *Radu Maftei*, iar costumele de *Iuliana Cahu* – meritorii, fără virtuți speciale. Ori ne înșelăm?

Un spectacol profesionist, plăcut ochiului și inimii, numai bun pentru o deschidere de stagiune teatrală.

*1998*

## *„Pelicanul" de August Strindberg*

Într-un gest de normalitate artistică, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad deschide stagiunea 2004 – 2005 cu o montare importantă, „Pelicanul" de August Strindberg, valorificând înainte de toate o oportunitate devenită reflex: premieră lansată la finele stagiunii precedente, „servită" publicului cu toate „ingredientele" la debutul stagiunii imediat următoare. Soluția este curentă în lumea


www.cimec.ro

bună a teatrului, de ce n-ar fi şi la Bârlad, mai ales că scena locală are cota ei valorică semnificativă, iar publicul este oricând gata să înţeleagă subtilităţile „marketingului" artistic. Circumstanţele *promoţionale* merită a fi consemnate, fie şi lapidar: au fost de faţă doi critici notorii, *Florica Ichim* (Bucureşti) şi *Ştefan Oprea* (Iaşi), fapt absolut remarcabil, ştiută fiind „vocaţia sedentarismului" la cronicari atunci când se pune problema deplasării în oraşele mai mici. Singurul critic infatigabil şi omniprezent era *Valentin Silvestru.* Dar Maestrul nu mai este... La premieră n-au lipsit trimişii mass-media şi – alt detaliu revelator – spectacolul s-a jucat în sala consacrată prin tradiţie, renovată, împrospătată şi caldă la propriu şi la figurat. Iată că se poate şi la noi! „Odiseea" lentă, aproape agonizantă, a reparaţiei capitale a clădirii ce adăposteşte teatrul şi Muzeul „Vasile Pârvan" tinde să se încheie, deşi suntem înclinaţi să contăm pe un optimism temperat. În fond, edificiul stă în provizorat de la cutremurul din 4 martie 1977; de 27 de ani investiţia primeşte bani cu ţârâita; s-a lucrat în salturi „pompieristice", cu întreruperi şi reluări fără o logică strictă, dar sunt speranţe şi promisiuni că... finalul va încununa opera. Vom trăi şi vom spera. Important este că nu vom mai vedea spectacolele puse în scenă la casa de cultură, pentru a suferi în surdină simţind imperfcţiunile născute din inadecvare.

Înclin să cred că regizoarea *Irina Popescu Boieru* a pus la punct o relaţie specială, de ordin artistic, cu scenografa *Axenti Marfa,* bizuită pe camaraderie lucidă, încredere, afinităţi elective, solidaritate de generaţie. Parteneriatul funcţionează fără rateuri, fără „gripări" intempestive – cum se mai întâmplă la motoare. Proiectul regizoral-scenografic este valid estetic şi operaţional, certificând siguranţa profesionistă. Directorul de scenă a intuit din capul locului dificultăţile inerente, pe care le-a sintetizat cât se poate de persuasiv în câteva mărturisiri de creaţie cuprinse în *Caietul-program.* Spicuim laconic: *„Nu e deloc simplu să dai formă teatrală unei piese foarte cunoscute, semnată de un dramaturg celebru,*


www.cimec.ro

*interpretând-o* împotriva mesajului formulat de marele său autor *(subl. n., T. P.). La o primă lectură,* Pelicanul *poate părea o meschină tragedie domestică despre frigul din casă și mâncarea insuficientă, responsabilă de această situație fiind Elise, adică mama. O analiză mai atentă poate revela faptul că lipsa de hrană și căldură sunt pretextul sub care personajele își reproșează de fapt lipsa de dragoste, de tandrețe, că cea mai importantă foame e cea a inimii, principala învinuită și în acest caz fiind tot Elise.* spectacolul încearcă să restabilească adevărul. Pe fundalul unei continue decăderi materiale, relațiile se deteriorează și se modifică în continuare; golirea spațiului și a sufletelor evoluează treptat ca o simfonie a pierderii și a zădărniciei; o sfâșietoare înstrăinare a copiilor de mamă, o judecată severă și în același timp îndurerată a Elisei de către fiul ei, un trist și îndurerat reproș din partea fiicei, urmat de necruțătoare pedepse. Dincolo însă de toate aceste relații distorsionate, de pustiul unui univers familial decadent, spectacolul încearcă în ultima clipă o recuperare a mitului mamei. Păcătoasă și plină de slăbiciuni, vinovată și fragilă, Elise cea repudiată de soțul părăsit, renegată de copii, înfierată de slujnică și trădată de amantul ginere, se va dovedi totuși Pelicanul"

Acestea sunt datele problemei, din perspectiva regizoarei, care contează pe un punct de vedere creator și pe o ipoteză de lucru seducătoare, deși nu lipsită de riscuri. Proiectul teoretic suportă mutații în concretul scenic, nuanțări și abateri de la vectorul asumat inițial. Este evident că trupa a mers pe linia indicată de regizoare, potențând sensul semnelor teatrale: mobilier vetust, de epocă, efecte de clar-obscur, muzică neliniștitor-prevestitoare, intrări și ieșiri tensionate, pentru a reliefa, în fond, o dramă familială cu actanți hiper-sensibili, de o luciditate dureroasă. Sistemul de dependențe sufletești, ciocnirile orgolioase, suferințele surde, răbufnirile emoționale, relaționările complexe dintre personaje sunt destul de ușor înțelese de spectatori; puține pasaje sunt mai puțin limpezi, fie că regizoarea le-a gândit așa, fie că au ieșit astfel fără voința ei.


www.cimec.ro

Actorii joacă serios, spre a convinge şi emoţiona. Este însă greu să cântărim gradul de sinceritate în sens artistic şi forţa autenticităţii trăirilor. Este însă clar că avem în faţă o montare ce-şi respectă condiţia şi ambiţionează să răscolească sufletele. Singura eroare majoră sesizabilă în construcţia spectacolului este – după opinia noastră – îndelunga, fastidioasa şi redundanta „defilare" prin scenă a portăreilor-ciocli şi mesageri ai decăderii materiale şi ai pustiului. Ritualul funest în exces îşi pierde energia de emoţionare şi devine în cele din urmă un „clişeu" Regretul este cu atât mai mare cu cât spectacolul are valenţe expresive, transmite un fior şi ne îngândurează.

Prestaţia actorilor devine ea însăşi un argument al calităţii artistice, în grade inegale, dictate de personalitate, forţa trăirilor, implicare şi motivaţie, stare de spirit. Opţiunile noastre – lesne de argumentat – merg către întruchiparea scenică realizată, pe de o parte, de actriţa *Lily Popa-Alexiu* (Mama Elise), pe de alta, către aceea a lui *Marcel Anghel* (Axel, ginerele ei). În primul caz, am apreciat fineţea interpretării, sensibilitatea, capacitatea de a sugera o gamă largă de simţăminte, expresivitatea jocului, implicarea afectivă, verosimilitatea psihologică. Eroina devine credibilă în ordine morală şi persistă în memorie. În cel de al doilea – se cade să subliniem energia interpretului, dorinţa şi voinţa de a convinge, uşurinţa de a intra în relaţie rezonantă cu ceilalţi. Experienţa şi instinctul scenic au fost atu-urile sale în finisarea unui personaj greu de conturat, schimbător în plan atitudinal şi câteodată imprevizibil. A schiţat portretul unei slujnice duplicitare, malefice, tenebroase *Eudoxia Volbea* (Margret). Cel puţin aşa s-a văzut din sală, nu doar ca intenţionalitate ci şi ca finalitate. Au contribuţii meritorii, fără a fi tulburători ori adânci, *George Sobolevschi* (Fredrik, fiul Elisei) şi *Oana Pavalache* (Gerda, fiica Elisei).

Evenimentul teatral comentat mai sus a avut loc la 16 octombrie 2004, într-un Bârlad autumnal scăldat într-o lumină de miere. *2004*


www.cimec.ro

# *„Celestina" de Fernando de Rojas"*

Trebuie să admitem – în pofida rezervelor unora şi altora – că este remarcabilă şi pilduitoare forţa auto-modelatoare a regizorului *Dorin Mihăilescu.* Decis târziu să urmeze traseul universitar (deşi nu este niciodată târziu să învăţăm), a absolvit abia după Revoluţia din decembrie facultatea de regie teatru (şi regie film), legându-şi destinul artistic (deocamdată) de scena bârlădeană. Motivat de tainice şi benefice impulsuri lăuntrice, a citit multă literatură teatrologică şi, evident, dramaturgie naţională şi universală, a adâncit lecţia marilor regizori, cristalizată în studii şi cărţi, s-a conectat simpatetic la noutăţile domeniului său predilect, a vizionat spectacole *pe viu* ori din spaţiul virtual oferit de televiziune, video, Internet, a închegat caiete de regie personalizate şi a lucrat cu trupa bârlădeană mai multe montări, de carate estetice diferite, incitante ca provocări culturale, interesante ca premise teoretice, ipoteze şi vizualizări efective. Regizorul s-a lăsat confiscat într-atât de pasiunea sa încât orice dialog – formal ori informal – alunecă inevitabil spre teatru. Şi cum finalul încununează opera, a găsit nimerit să devină doctorand în teatrologie, deschizându-şi implicit o posibilă cale spre cariera universitară. Când în jurul nostru mişună atâtea *spirite inerţiale* de la adolescenţii dezinhibaţi, inconformişti, copleşiţi de o blazare timpurie şi până la intelectualii sterili şi plini de ifose balcanic-mioritice – exemplul regizorului devine un posibil reper.

Suntem convinşi că *Dorin Mihăilescu* însuşi se va fi întrebat – ca mulţi alţii – câţi dintre spectatorii potenţiali ai spectacolului cu „*Celestina*" au auzit de *Fernando de Rojas.* Candoarea diletantă a publicului nu are de ce să descurajeze gesturile culturale ale regizorului, capabil în orice clipă – ca



www.cimec.ro

principiu ordonator – să-şi argumenteze opţiunea. Spaniolul a trăit demult (s-ar fi născut undeva pe intervalul 1473-1476 şi a murit în 1541), iar piesa lui este inevitabil datată istoriceşte, oglindind un context socio-cultural, o anume filosofie de viaţă, mentalităţi specifice, anumite sisteme de valori şi dând seamă despre o anume pecete existenţială. Întrebarea *De ce Rojas*? naşte o falsă problemă şi instituie un dialog bizantin, întrucât putem lansa interogaţia în legătură cu oricare alt dramaturg al planetei, legitimând o discuţie a surzilor: *De ce Shakespeare şi nu Pirandello*?, *De ce Ionesco şi nu Sorescu*?, *De ce Matei Vişniec şi nu D. R. Popescu*? Devine semnificativ doar detaliul că regizorul bârlădean s-a oprit *la Rojas* pentru a se delimita (într-o anumită măsură) *de Rojas*, făcând ceea ce un regizor-creator este obligat să facă în virtutea comandamentelor profesionale: textul dramatic devine o componentă (esenţială) a montării, subsumată unui edificiu scenic articulat, coerent, expresiv. Argumentaţia capătă sensul deplin spunând că *Dorin Mihăilescu* a propus o *adaptare după Rojas*, scurtând substanţial partitura literară, modelând-o după un calapod personal şi încărcînd-o cu semnificaţii *la zi*. Nici nu se putea altfel, căci nimeni în anul de graţie 2005 nu mai poate fi interesat de *arheologie dramaturgică*. Autorii antici, medievali, clasici, romantici, moderni sunt asimilaţi în raport cu valorile, temele, obsesiile contemporaneităţii. A face altfel este echivalent cu evaziunea dintr-un timp dat (timpul prezent) şi cantonarea în caduc şi anacronic.

Fidel unor convingeri estetice bine cristalizate, *Dorin Mihăilescu* defineşte în *Caietul-program*_vectorii scenariului său şi ai montării, poate şi pentru a risipi posibilele ambiguităţi şi unele ipoteze nebuloase: *„Binele, profitul şi plăcerea, acestea sunt „valorile" (sic!) supreme ale lumii Celestinei, ale lumii pe care se străduieşte prin toate mijloacele s-o modeleze conform filosofiei sale şi s-o conducă. Ea este* regele *care dictează legile acestei lumi, dar este un rege-bufon, un „rege răsturnat", într-o lume a valorilor*


www.cimec.ro

*răsturnate, unde Celestina se joacă de-a viața și cu viața celor din jur, apelând în primul rând la qui-pro-quo, la metonimie (înlocuind cauza cu efectul), răsturnând valorile, oferind iluzia, neadevărul drept adevăr, desfrâul, plăcerea erotică drept iubire, moartea drept viață, răul drept plăcut, vinovăția drept merit, ne-rațiunea drept rațiune. (...) Prin atingerea malefică de către Celestina (care-și revendică originea diabolică a forței sale), totul devine imund, capătă valoare contrară, iar locuitorii acestei lumi își caută cu o dăruire patologică, cu disperare, sfârșitul. (...) Însăși Celestina cade victimă a Golemului instinctualității animalice pe care l-a edificat, dar, în mod firesc, l-a scăpat de sub control – și rațiunea ei s-a întunecat și a devenit ne-rațiune. Răul odată declanșat nu mai poate fi oprit. (...) Răsturnarea valorilor ne plasează într-o viață plină de surogate multicolore și strălucitoare ce înlocuiesc ceea ce-i de bun gust, ne plasează în zona kitsch-ului. (...) Cred că unele victime ale dominoului malefic merită să fie mântuite, purificate datorită dozei lor de inocență, de nevinovăție cu care cad pradă ispitei, dar mai ales încrederii în semenii lor și dăruirii lor duse până la sacrificiu. (...) Că „lumea Celestinei" e lumea noastră de azi este un incontestabil truism"*

În spațiul de joc sunt concentrate de către regizor câteva elemente cu valențe conotative ce dau seamă vizual și sonor, cu privire la „lumea Celestinei": metafora scenografică edificată din panouri mobile ce deschid ori închid secvențele teatrale, realizate cromatic pe sugestia kitsch-ului, chitaristul-raisonneur din prim-plan, urletul sinistru al lupilor prevestind mari nenorociri ș. a. Semnificatul (expresia scenică) anunță un semnificant (înțelesul final) tragic, deși directorul de scenă menține suspansul cam 80 la sută din reprezentație, păstrând spectacolul în cheie comică, ceea ce derutează într-o anume măsură publicul neprevenit. Este evident că regizorul a organizat montarea în jurul personajului-nucleu, Celestina, interpretat cu fervoare, aplomb și patimă jucăușă de *Elena Petrican*. Verbalul, nonverbalul și paraverbalul (ca să vorbim


www.cimec.ro

în termenii comunicării) se îngemănează subtil în partitura actriței, familiarizată demult cu frenezia revuistică-estradistică (din zona comică) și, deopotrivă, cu accentele melodramatice și tragice. Trebuie să recunoaștem că este un tur de forță ce implică rezistență fizică și psihică, o bună coordonare intelectuală în relația cu partenerii de joc și, nu în ultimul rând, capacitatea de persuasiune. Nu știm cât au înțeles spectatorii tineri și adolescenții prezenți în sală din semnele teatrale, unele destul de transparente, altele mai încifrate, dar un lucru este cert: au reperat-o pe Celestina drept personajul-cheie și au primit-o la final cu aplauze intense pe venerabila actriță. Pudibonzii s-au grăbit să obiecteze la scenele de un erotism fără echivoc, invocând cu îndreptățire vârsta fragedă a celor mai mulți dintre spectatori. Am încercat eu însumi să înțeleg rostul îmbrățișării și sărutului lesbian dintr-o secvență controversată, pe care – desigur – nu Rojas a propus-o. Lucrurile trebuie privite, cred eu, fără crispări ipocrit-puritane. Estetica teatrală (și cinematografică) a tranșat demult problema: dacă scenele erotice au o finalitate artistică, satisfac un criteriu estetic, totul este în regulă. Dacă giumbușlucurile erotice sunt propuse ostentativ și funcționează în sine, atunci avem toate motivele să ne delimităm. Nu luăm în discuție derapajele de sugestie sexuală, gesturile și atitudinile exagerate, grobiene, directe, grețoase ce pervertesc și devin altceva, fără nici o legătură cu arta.

Distribuția îi cuprinde (în ordinea indicată în *Caietul-program)* pe *Simon Salcă* (Calisto), *Petronela Ene* (Melibea), *Gruia Novac-jr.* (Pleberio), *Dana Tomiță* (Alisa), *Sorin Ghiorghe* (Parmeno), *Dan Narcis* (Sempronio), *Irina Vrânceanu* (Lucretia), *Cătălina Rusu* (Elicia), *Otilia Huzum* (Areusa), *Ionuț Gânju* (Centurio). O echipă tânără și talentată și-a mobilizat energiile pentru a potența sensurile montării și pentru a intra în consonanță cu o colegă aflată în luminoasa senectute, *Elena Petrican.* Alte trei semnături completează tabloul: *Sandu Maftei* (scenografia), *Dana Coșeru* (coregrafia) și *Bogdan Sever* (ilustrația muzicală). Premiera


www.cimec.ro

bârlădeană consfințește o opțiune validă și ne convinge de adevărul că teatrul nu moare.

*2005*

## *„Fata Morgana" de Dumitru Solomon*

Renunțând la ideea de a cerceta fișele personale (comoditatea – mama inerției!), mă ghidez după *Caietul-program* al secretarului literar *Lidia Aivănesei* la spectacolul cu *Fata Morgana* de Dumitru Solomon și constat că este a doua versiune scenică a piesei. Precedenta montare – o, tempora! – s-a „istoricizat", datând din stagiunea 1972-1973. Revendicat de bârlădeni drept concitadinul lor (*Dumitru Solomon* a urmat la Bârlad cursurile primare, gimnaziale și liceale pe segmentul temporal 1939-1951; v. *Dicționarul scriitorilor români* de Mircea Zaciu, Aurel Sasu, Marian Papahagi, vol. 4, Editura Albatros, București, 2002, p. 289-291), dramaturgul n-a lipsit de pe afișul local, dar nici nu se poate spune că a fost un răsfățat al destinului. I s-au jucat pe scena bârlădeană, într-un interval de fix 32 de ani, de două ori *Fata Morgana* (1973 și 2005), *Platon* (în stagiunea 1975-1976), *Iluzia optică* (în stagiunea 1979-1980), *Noțiunea de fericire* (1985-1986) și *Cele două privighetori* (în stagiunea 1996-1997). Așadar, în medie la 5 ani și câteva luni, fiul adoptiv al urbei (născut la Galați în 1932) intra în repertoriul activ al teatrului, ceea ce ar putea reprezenta mai degrabă un argument al normalității decât al excepției fericite.

*Fata Morgana* este – după mărturia francă a autorului însuși – o farsă pseudo-polițistă. Aplicându-i această etichetă, i-a scutit pe teatrologi de efortul poziționării ca specie dramatică și le-a ușurat demersul analitic. Piesa s-a dorit, la vremea respectivă, o replică polemică la *dramaturgia de tipar*, cuminte, conformistă, *pe linie*,


www.cimec.ro

bine reprezentată cu trei decenii în urmă grație strădaniilor condeierilor oportuniști, dedați la mai toate compromisurile și „machiaverlâcurile" pentru a ocoli *furcile caudine* ale cenzurii și a fi jucați. Poate că se va scrie odată o istorie literară obiectivă cu privire la dramaturgia conformistă și obedientă estetic din deceniile totalitarismului românesc. Scrutarea lucidă a lucrurilor, într-o oglindă morală, ar produce, probabil, multiple revelații și ar *developa* comico-tragic „năpârlirile" spectaculoase din anii post-decembriști.

Orgoliul novator al dramaturgului era cu siguranță justificat și legitim cu 32 de ani în urmă. Într-o anumită măsură, cu o îndrăzneală *controlată*, *Dumitru Solomon* sfida poncifele, clișeele stilistice, truismele de construcție dramatică ale momentului, fără a comite – să recunoaștem – imprudențe periculoase pentru integritatea sa fizică și intelectuală. Astăzi, curajoasa *comedie problematică* ne apare mai degrabă blândă, veselă, moderată, fără a stârni neliniști metafizice, spirituală în doze generoase dar nu într-atât încât să fie socotită *bestial-devastatoare, super-bazată, super-marfă* – spre a aminti superlativele adolescentine din 2005, o lucrare jovial-deconectantă și agreabilă, numai bună pentru a face săli pline. Textul își etalează discret „ridurile", dar spectatorul dezinhibat, venit la teatru pentru *leacuri anti-stres*, le va trece nonșalant cu vederea, fiindcă nu mai este de bon-ton să numeri nodurile din papură câtă vreme papura însăși te desfată aproape gratis într-o senină seară de week-end.

Serios până la gravitate, regizorul *Dorin Mihăilescu* ne vorbește doct despre *vis și realitate*, *joc și realitate*, despre o *lume bolnavă* ce-și duce destinul într-o *Danemarcă putredă*, despre *interese meschine*, *parvenitism*, *lene intelectuală*, *maladii morale pernicioase*, posibile *dileme hamletiene, gogoliene, ionesciene.* Evident, discută toate acestea într-un discurs de tip teoretic ce vrea să fie persuasiv. De la teorie la practică distanța este întotdeauna semnificativă. Misiunea asumată de regizor este aceea de a ne


www.cimec.ro

sensibiliza conștiința prin semnalul său de alarmă. Trebuie să înțelegem (într-un fel suntem somați) că jocul nu este de fapt *un joc* ci o aparență înșelătoare; la mijloc este de bănuit un demers purificator, prin efectul de ricoșeu și chiar de bumerang. Lucrurile nu sunt ce par a fi; situația este gravă deși pare veselă.

Nu știu câți dintre spectatorii prezenți la premieră au tălmăcit în acest sens strict *mesajul* spectacolului, admițând în final că gluma nu este glumă și că dincolo de *suprafețe* trebuie să vedem neapărat adâncimi abisale, potențial terifiante. Înclin să cred că miza estetică a montării este ceva mai pământească: în cel mai bun caz trebuie să luăm spectacolul drept un *avertisment bonom* până la un punct; finalul năzuiește să potențeze ideea onestității și rectitudinii morale prin cuvintele clarificatoare ale profesorului, obligat fatalmente să trăiască într-o lume eminamente tranzacțională. Ideea că nimic nu l-ar putea atinge și nu i-ar macula făptura rămâne una din utopiile inocente ale autorului și, deopotrivă, ale regizorului. Acesta din urmă n-a găsit o altă soluție de final, ori n-a riscat să dinamiteze blânda morală a piesei.

Farsa este – orice s-ar spune – farsă, iar agitația frenetică, având drept țintă trecerea buclucașului bacalaureat de către câțiva *troglodiți*, nu face altceva decât să ne semnaleze derizoriul moral, caricaturalul pitoresc precum și irepresibila tentație a compromisului mioritic. Nu cred că se cade să încărcăm spectacolul bârlădean cu o *semantică savantă*; riscăm să cădem într-o impardonabilă inadecvare. Regizorul însuși a conceput montarea în *cheie comică* și a realizat-o ca atare, chit că ne îndeamnă discret să ne încrețim frunțile a îngândurare filosofică și moralistă.

*Echipa* a răspuns cu fidelitate comenzii sale și a articulat un spectacol amuzant, alert, viu, spiritual, chiar spumos în câteva secvențe, de o savoare indiscutabilă, „contemporaneizat" prin ocheade complice aruncate publicului: S.M.S.–uri, „Surprize, surprize...", gesticulație, vocalize și replici marca „rap" etc. *Oana Trifan* (Teo) și *Dan Narcis* (Fifi) joacă judicios partitura


www.cimec.ro

„procurorului", respectiv, a „polițistului", mânați de impulsuri justițiare ce nu-i împiedică, din când în când, să se alinte și să cultive giumbușlucul languros. Este pitoresc și dinamic în costum militar de camuflaj *Sorin Ghiorghe* (PSCPSC). *Ioan Gânju* (Directorul) schițează un tip lesne recognoscibil în lumea reală, o combinație înveselitoare de obediență conjuncturală și interesată și autoritarism paternalist factice. *Simon Salcă-jr.* (Castor și Polux) se achită dezinvolt de sarcina ingrată a rolului dublu, figurând doi adolescenți aiuriți, cu mutre, replici și gesturi de retardați. *Petronela Ene* (Lucreția Borgia) amintește vag de Jojo de la Divertis, dar este mai energică în postura fetei fără complexe și șarjează atât cât îi dictează intuiția, rămânând totuși în limitele decenței artistice. Altfel spus, nu este vulgară. Intră în tiparul asumat *Dumitru Ciubotaru* (Sportivul), cu aerul lui de *mardeiaș rap*, ce încântă urechea și ochiul adolescentin. Schițează siluete plauzibile, deși ar fi fost de dorit mai pregnante, artisticește vorbind, *Geta Cacevschi* (Soția), *Gruia Novac-jr.* (Lombroso), *Irina Vrâncianu* (Diana), ultima – de o senzualitate redundantă în câteva scene mai fierbinți.

Scenografia – de o simplitate senină – reconfirmă profesionalismul lui *Sandu Maftei,* partener predilect al regizorului *Dorin Mihăilescu.*

În anul fast al semicentenarului, teatrul bârlădean dăruiește publicului un spectacol voios, nici prea-prea, nici foarte-foarte, numai bun ca argument pre-estival și necesar *remember* pentru regretatul *Dumitru Solomon.*

*2005*


www.cimec.ro

# *În loc de epilog*

Încerc să judec rece-neutru zecile de cronici teatrale cuprinse în cartea de față. Ele sunt fatalmente datate, intrate parcă într-un tunel al timpului ce se îndepărtează vertiginos de mine. E ca într-un film *science-fiction*. În orice caz, textele nu-mi oferă nici pe departe bucuria sinceră și curată pe care am trăit-o în momentul redactării. Ce se întâmplă? Au ruginit antenele receptoare? Îmi dau seama, cu o strângere de inimă, că nu mai sunt cel de altădată. Nici teatrul nu mai este cel de acum 20, 25 sau 30 de ani. S-au schimbat multe lucruri, unele în chip iremediabil. Nici oamenii nu mai sunt aceiași. Tânărul de odinioară și-a pierdut multe din iluzii. A dobândit între timp altele, spulberate și ele.

A fost o vreme când participam frecvent, cu însuflețire și încredere, la festivaluri, gale și colocvii de teatru( București, Brașov, Bacău, Focșani, Bârlad, Vaslui), notam cu febrilitate ceea ce vedeam și auzeam. A fost o ucenicie extraordinară. Nu e puțin lucru să-i asculți pe *Ion Zamfirescu, Liviu Ciulei, Valentin Silvestru, Marin Sorescu, Dina Cocea, Ion Toboșaru, Mircea Radu Iacoban, George Genoiu, Ovidiu Genaru, Stefan Oprea, Constantin Paiu, Natalia Stancu, Ileana Berlogea, Doina Modola, Ludmila Patlanjoglu, Marius Robescu, Ion Cocora, Constantin Cubleșan, Mircea Ghițulescu* și atâția alții, cronicari, critici și istorici ai teatrului, regizori, scenografi, secretari literari, actori. Nu puțini dintre ei au trecut la cele veșnice. A dispărut *Valentin Silvestru*, sublimul mentor, "ochiul de veghe" al criticilor români de teatru. După el parcă este mai multă dezordine, mai multă agitație factice; ierarhiile par bulversate și valorile se amestecă inextricabil cu pseudo-valorile și cu non-valorile. Lipsește providențialul *spiritus rector*.

Vremurile s-au schimbat și oamenii odată cu ele. Teatrele noastre au pierdut ceva esențial: aura mitică, acel farmec misterios


www.cimec.ro

şi subversiv, susţinut nu doar de talentul regizorului, vocaţia interpreţilor, dibăcia directorului- constrâns adesea să facă slalom printre legi- ci şi de complicitatea specială a publicului, sensibil la glumele echivoce, la ambiguităţile savuroase, aluziile în doi peri, trimiterile subtextuale la realităţile clipei. Înainte de revoluţia din Decembrie 1989, teatrale curajoase făceau săli pline. *Autorul, regizorul, actorul* erau vedete în cel mai strict sens al termenului. Astăzi, scene dintre cele mai importante se confruntă cu o penurie cronică de spectatori. Festivalurile- parcă mai rare ca ieri- nu mai pot aduna toată floarea dramaturgiei naţionale, împuţinată şi dezbinată. Câteodată, reuniunile conjuncturale numite *festivaluri* par conclavuri *închise*, elitiste, destinate unui grup restrâns de iniţiaţi.

Teatrul în ansamblu se vede concurat de adversari redutabili, focalizaţi preponderent pe divertisment, joc, distracţie- toate cât mai lejere, chiar frivole: televiziune, calculator, Internet, disco-bar, info-bar, discotecă, spectacole în aer liber etc. Sistemele de valori cunosc o spectaculoasă răsturnare. *Mitul teatrului* tinde să se prăbuşească, aidoma *mitului cărţii*. Nu spun că nu vor mai exista; vor fi sub altă formă, cu alt înveliş şi poate chiar cu altă substanţă.

*Cât mai poate interesa astăzi o carte de cronici teatrale*? În faţa întrebării sunt încercat de un scepticism bine temperat. În pofida îndoielilor, a contextelor socio-culturale nu foarte favorabile, a derapajelor de toate felurile, autorii de cărţi trebuie să-şi ducă până la capăt crucea. *Scriu, deci există*! Dulcea zăbavă a scrisului reprezintă unica lor raţiune de a fi.

*Autorul*


www.cimec.ro

# Cuprins


- Argument 5

**Teatrul „Nottara", Bucureşti**

- „Karamazovii" de Horia Lovinescu şi Dan Micu, după Dostoievski 8

**Teatrul de Comedie, Bucureşti**

- „Există nervi" de Marin Sorescu 13
- „Turnul de fildeş" de Victor Rozov .16

**Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, Bucureşti**

- „Între etaje" de Dumitru Solomon .18

**Teatrul Mic, Bucureşti**

- „Niște țărani" de Dinu Săraru .20
- „Mârâiala" de Paul Cornel Chitic 24
- „Mitică Popescu" de Camil Petrescu .27
- „Cerul înstelat deasupra noastră" de Ecaterina Oproiu29

**Teatrul Foarte Mic, Bucureşti**

- „Ana-Lia" de Dina Cocea 32
- „Bătrâna şi hoțul" de Viorel Savin 34

**Teatrul Giuleşti, Bucureşti**

- „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale 35

„Aşteptam pe altcineva" de Paul Ioachim 39

**Teatrul Național „I. L. Caragiale", Bucureşti**

- „Poveste din Hollywood" de Neil Simon 41
- „Idolul şi Ion Anapoda" de G. M. Zamfirescu 43

**Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra", Bucureşti**

- „Câinele grădinarului" de Lope de Vega 45

**Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iaşi**

- „Dansul morții" de August Strindberg 48
- „Chirița în provincie" de Vasile Alecsandri 50




www.cimec.ro

- „Mielul turbat" de Aurel Baranga 53

**Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași**

**Secția Suceava**

- „Nu sunt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu 55

**Teatrul Municipal din Ploiești**

- „Macbeth" de William Shakespeare 58

**Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani**

- „Interesul general" de Aurel Baranga 60
- „Mobilă și durere" de Teodor Mazilu 62
- „Femeia îndărătnică" de William Shakespeare 65
- „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu 68

**Teatrul Dramatic din Baia Mare**

- „Matca" de Marin Sorescu 71

**Teatrul Tineretului din Piatra Neamt**

- „Milionarul sărac" de Tudor Popescu 73

**Teatrul National din Târgu Mures**

**Secția română**

- „Moartea accidentală a unui rebel" de Dario Fo 76

**Teatrul Dramatic din Brașov**

- „Cine sunt eu?" („Doamna din Dubuque") de Edward Albee 79

**Teatrul Dramatic „Bacovia" din Bacău**

- „De ce dormi, iubito?" de Jos Vandeloo 81

**Compania Teatrală „Cia" din Sao Paolo, Brazilia**

- „Quadri matzi" („Patru paiațe") de Eduardo Amos 83

**Compania „Razoes Inversas" din Sao Paolo, Brazilia**

- „A bilha quebrade" („Ulciorul sfărâmat") de Heinrich von Kleist 83

**X X X**

**Teatrul „Victor Ion Popa", Bârlad**

- „Să nu-ți faci prăvălie cu scară" de Eugen Barbu .86
- „Luna dezmoșteniților" de Eugene O'Neill 88
- „Vlaicu-Vodă" de Al. Davila 91
- „Jolly Joker" de Tudor Popescu 94



www.cimec.ro

- „Puterea şi Adevărul" de Titus Popovici 96
- „Comedie de modă veche" de Alexei Arbuzov 98
- „Mira" de Mihai Eminescu 100
- „Strigoii" de Henrik Ibsen 102
- „Iluzia optică" de Dumitru Solomon 103
- „Trei povestiri care merită să fie povestite" de Oswaldo Dragun 106
- „Ciuta" de Victor Ion Popa 108
- „Povestiri despre om" 110
- „Moscheta" de Angelo Beolco Ruzante 112
- „Europa, aport, viu sau mort" de Paul Cornel Chitic 115
- „Micul infern" de Mircea Stefănescu 117
- „Nota zero la purtare" de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava 119
- „Discipolul Diavolului" de Bernard Shaw 121
- „Pensiunea doamnei Olimpia" de I. D. Serban 123
- „Hangița" de Carlo Goldoni 125
- „Clipa" de Virgil Stoenescu 127
- „Idolul şi Ion Anapoda" de G. M. Zamfirescu 129
- „Moralitatea doamnei Dulska" de Gabriela Zapolska 132
- „Jocul" de Ion Băieşu 134
- „Noțiunea de fericire" de Dumitru Solomon 135
- „Omul care a văzut moartea" de Victor Eftimiu 139
- „Fluturi de noapte" de Dinu Grigorescu 141
- „Micii farisei" de Dimitris Psatas 143
- „Îndrăgostiții de la nouă seara" de Adrian Dohotaru 145
- „Comedia zorilor" de Mircea Stefănescu 146
- „Scaunul" de Tudor Popescu 148
- „Intrigă şi iubire" de Friedrich Schiller 151
- „Căsătoria" de N. V. Gogol 155
- „Piatră la rinichi" de Paul Everac 159
- „Dulcile, amare bucurii" de Dina Cocea 162
- „Unchiul Vanea" de A. P. Cehov 164
- „Profesorul îndrăgostit" de Hermann Bahr 167
- „Martorii se suprimă" de Robert Thomas 169
- „Meandrele vieții" de Dumitru Dinulescu 172



www.cimec.ro

- „Rinocerii" de Eugen Ionescu 174
- „Însurătoare cu bucluc" de A. P. Cehov 177
- „Tichia cu clopoței" de Luigi Pirandello 179
- „O întâmplare cu haz" de Carlo Goldoni 182
- „Nebunele vacanțe la New-York" de Carolyn Green 186
- „Anna Christie" de Eugene O'Neil .188
- „Cele două privighetori" de Dumitru Solomon 191
- „Neînțelegerea" de Albert Camus 193
- „Boeing-Boeing" de Marc Camoletti 198
- „Miss România" de Sică Alexandrescu, după Alfred Hannequin 201
- „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale 204
- „Acul cumetrei Gurton" de William Stevenson 208
- „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu 212
- „Pelicanul" de August Strindberg 215
- „Celestina" de Fernando de Rojas 219
- „Fata Morgana" de Dumitru Solomon 223

**X X X**

- În loc de epilog 227



www.cimec.ro

www.cimec.ro

**Grup Mușatinii**
tipografie · editură · producție publicitară
SUCEAVA, tel.: 0230 523640

www.cimec.ro

Cronicarul de teatru contemplă *clipa*, momentul unic şi irepetabil al premierei; criticul de teatru înscrie spectacolele în durată şi – dacă există un temei estetic – în *permanenţă*; cronicarul îşi poate îngădui libertatea de a fi subiectiv şi „impresionist", înregistrând „la cald" punctele tari şi punctele slabe ale construcţiei scenice; criticul este chemat să se obiectiveze, să emită judecăţi de valoare şi să proiecteze spectacolele pe ecranul timpului…

Teodor Pracsiu

De acelaşi autor:

*Clepsidrele Thaliei,* 1985, *Maştile lui Cronos,* 1995, *Transparenţe critice,* 1997, *Oglinzi paralele,* 2000, *Pro scena,* 2005, (în colaborare cu Vasile Mălinescu).

Mini-antologii de umor, îngrijite şi prefaţate:

*Plecat-am nouă din Vaslui*, 1996, *Numai înţelepţii râd*, 1998, *Satana...în mini-jup*, 2000, *Ridendo*, 2002, *Sechestraţi în umor*, 2004, *Corecţii cu zâmbete*, 2006.

ISBN: 978-973-87823-0-3

ISBN 973-87823-0-9

9 789738 782303

Editura ART XXI

Pe coperta: Georges Seurat, *Le Chahut* (detaliu)